MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07913196 7

KLASSIKER DER TONKUNST

CHOPIN

M
22
C54U5
1915
c.1
MUSIC


Digitized by the Internet Archive
in 2024 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761079131967

KLASSIKER DER TONKUNST

HERAUSGEGEBEN VON PROF. **ADOLF PROSNIZ,** PROF. **JULIUS EPSTEIN** U. A. HERVORRAGENDEN MUSIKERN

AUSWAHL DER BESTEN KLAVIERWERKE VON

FR. CHOPIN

MIT EINER EINFÜHRENDEN STUDIE VON DR. **HUGO LEICHTENTRITT,** BIOGRAPHISCHEN DATEN, ZUSAMMENGESTELLT VON **HEDWIG NEUMAYR** U. 28 ABBILDUNGEN, FAKSIMILES U. DGL.

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS ÜBERSETZUNGSRECHT VORBEHALTEN

UNIVERSAL-EDITION A. G.

WIEN, I., REICHSRATSSTR. 9 LEIPZIG, SEEBURGSTR. 14/20

Inhalt.

Seite

Einführung in das Schaffen Chopins von Dr. Hugo Leichtentritt III
Biographische Daten XIV
Abbildungen XIX

Valse brillante As dur, Op. 34 Nr. 1 2
Valse As dur, Op. 69 Nr. 1 11
Valse Des dur, Op. 64 Nr. 1 (Minutenwalzer) 14
Valse Cis moll, Op. 64 Nr. 2 18
Grande Valse As dur, Op. 42 24
Mazurkas. Op. 7: Nr. 1 B dur, Nr. 3 F moll, Nr. 4 As dur, Nr. 5 C dur . 34
Op. 17: Nr. 1 B dur, Nr. 4 A moll 42
Op. 24: Nr. 3 As dur, Nr. 4 B moll 48
Op. 41: Nr. 2 E moll, Nr. 3 H dur 54
Op. 50 Nr. 3 Cis moll 58
Op. 33: Nr. 1 Gis moll, Nr. 2 D dur, Nr. 3 C dur, Nr. 4 H moll 64
Polonaises. Op. 26 Nr. 1 Cis moll 79
Op. 40 Nr. 1 A dur 85
Op. 40 Nr. 2 C moll 90
Op. 53 As dur 96
Nocturnes. Op. 9 Nr. 2 Es dur 108
Op. 27 Nr. 2 Des dur 111
Op. 15 Nr. 1 F dur 116
Op. 15 Nr. 2 Fis dur 120
Op. 15 Nr. 3 G moll 124
Op. 32 Nr. 1 H dur 128
Op. 37 Nr. 1 G moll 132
Op. 37 Nr. 2 G dur 136
Op. 48 Nr. 1 C moll 142
Op. 62 Nr. 1 H dur 148
Ballades. Op. 47 As dur 154
Op. 23 G moll 165
Scherzi. Op. 20 H moll 179
Op. 31 B moll-Des dur 196
Op. 39 Cis moll 216
Impromptus. Op. 29 As dur 230
Op. 36 Fis dur 237
Préludes. Op. 28: Nr. 3 G dur, Nr. 4 E moll, Nr. 10 Cis moll, Nr. 13 Fis dur, Nr. 15 Des dur, Nr. 17 As dur, Nr. 18 F moll, Nr. 19 Es dur, Nr. 20 C moll, Nr. 21 B dur, Nr. 22 G moll, Nr. 24 D moll 245
Etudes. Op. 10: Nr. 3 E dur 272
Nr. 5 Ges dur 276
Nr. 6 Es moll 280
Nr. 9 F moll 284
Op. 25: Nr. 1 As dur 288
Nr. 6 Gis moll 293
Sonate. Op. 35 B moll 299
Berceuse. Op. 57 Des dur 322

EINFÜHRUNG IN DAS SCHAFFEN CHOPINS

VON DR. HUGO LEICHTENTRITT.

In der Reihe der großen Tondichter nennt man jetzt nach dem Urteil der ganzen Welt FRÉDÉRIC CHOPIN ohne Widerspruch. Ist sein Reich auch klein, so ist er darin doch groß, ein Eigener, unbesiegt. Seine geschichtliche Stellung ist bedeutsam: Er hat seine Nation in den Bund der großen Musikvölker eingeführt, er hat seinem Instrument, dem Klavier, eine neue Tonsprache entlockt, er hat mit seiner Kunst ganz im allgemeinen für die moderne Musik einen Eckpfeiler errichtet. Diese seine geschichtliche Bedeutung wird womöglich noch übertroffen von seiner rein künstlerischen. Der Zauber seiner Künstlerpersönlichkeit, die Kraft und der Adel seiner Kunst wirken mit unverminderter Frische noch immer weiter. Chopin ist einer der lebendigsten Künstler, anders wie so manche vergangene Größe, die für die Geschichte bedeutsam, für die lebendige Kunst belanglos ist. Sein Licht überstrahlt das aller seiner Mitstrebenden gleichen Alters, wie jetzt, ein Jahrhundert nach seiner Geburt, unverkennbar ist. So edle und reiche Geister, wie Schubert, Schumann, Mendelssohn, müssen in ihrer Klaviermusik der Chopinschen weichen. Man darf, ohne sich einer Übertreibung schuldig zu machen, Chopin als den Meister des Klaviers schlechthin bezeichnen — nur noch Franz Liszt darf neben ihm genannt werden: Zwei unvergleichliche Kenner des Klaviers, von denen aber keiner den andern irgendwie ersetzen kann.

Was Chopin für die geschichtliche Entwicklung der neueren Musik und für das künstlerische Leben der Gegenwart bedeutet, ist in großen Zügen soeben angedeutet worden. Es seien diese Leitsätze nun des näheren begründet und ausgeführt. Zunächst: Chopin als Bahnbrecher der slavischen Musik.

Mit Chopin beginnt für das nationale Element in der Musik eine neue wichtige Rolle. Man kannte bis dahin eine deutsche, italienische und französische Musik, die anderen Nationen kamen als solche für die Musik noch nicht in Betracht. Wohl hatte sich der nordische Nationalton schon vor 1800 in Dänemark schüchtern emporgewagt; aber was in Kopenhagen die Kunzen, Weyse, Kuhlau erstrebten, drang nicht über die Grenzen des kleinen Landes hinaus. Wohl ist auch von polnischer Musik hier und da die Rede, schon seit gegen 1640 Heinrich Albert aus Königsberg in seine für das deutsche Lied epochemachenden «Arien» einige Lieder und Tänze «nach Art der Pohlen» einmischte, seit in der galanten Klaviermusik des 18. Jahrhunderts, bei Sperontes' «Singender Muse», bei den öden Berliner Musikern der friderizianischen Zeit, selbst bei J. S. Bach einige steifbeinige «Polonoises» den «Liebhabern» des fremdländischen

Gusto die feurige polnische Musik vortäuschten. Wohl hat ein Beethoven russische Melodien verwendet, haben Haydn und Beethoven schottische Lieder gesetzt. Aber bei all dem handelt es sich nicht um eine nationale Kunst, sondern um Versuche deutscher Musiker, mit fremden Weisen ein paar hübsche Effekte zu erzielen. Als Chopin aufwuchs, gab es schon eine kleine Schule polnischer Komponisten, wie Kurpinski, Oginski, seinen Lehrer Elsner, die aber alle nicht bedeutend genug waren, um sich auch im Ausland Geltung zu verschaffen. Zudem schrieben sie eigentlich im deutschen oder italienischen Stil, nur dünn übertüncht von einem slavischen Lack. Chopins Mission war es, als erster zu entdecken, was die schwermütigen elegischen Weisen des polnischen Volkes, die feurigen Rhythmen der rassigen Volkstänze als Material für eine Kunst großen Stils bedeuten. Mehr als dies: er hat als erster die slavische Seele in der Musik zu ergreifendem, überzeugendem Ausdruck gebracht. Eine neue Welt vom Osten her hielt mit ihm ihren triumphierenden Einzug in die Musik. Die Weltgeschichte der Kunst hatte von nun an mit einem neuen, sehr gewichtigen Faktor zu rechnen. Das Beispiel Chopins machte Schule. Er brach die Bahn für die Russen, für die Skandinavier, die Tschechen. Ein Glinka, Borodine, Rimsky-Korsakoff, Moussorgsky, Tschaïkowsky wären undenkbar ohne Chopin. Ein Smetana, ein Dvořak, Grieg, Sibelius haben Chopins künstlerischem Erbe unschätzbar Wertvolles zu verdanken. Das Ungarische, Zigeunerische in Liszt wäre ohne Chopin wohl nicht so klar zum Durchbruch gekommen.

Nun zu den Eigentümlichkeiten der Chopinschen Ausdrucksweise.

Die Vollendung der Chopinschen Kunst hat ihre Gründe nicht zum mindesten darin, daß Chopin sich mit vollem Bewußtsein auf ein kleines Gebiet beschränkte. Allen Verlockungen, in Paris Opern zu schreiben, widersetzte er sich standhaft, von der Symphonie und Kammermusik, vom Oratorium hielt er sich fern, und geistliche Musik hat er nie geschrieben: seine Liebe gehörte ausschließlich dem Klavier, wenn man von ein paar Gelegenheitsstücken geringeren Wertes absieht, wie einigen kleinen Liedern, einem Trio, einer Cellosonate. Eine solche weise Beschränkung, eine solche scharfe Selbstkritik und Selbsterkenntnis sind besonders auffallend in einer Zeit, deren Ideal das Universelle in der Kunst war. Alle großen Meister, Jahrzehnte vor Chopin, betätigten sich auf den verschiedensten Feldern. Man denke an die Fülle der Gattungen, die ein Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn pflegten. Chopin war der erste Spezialist des neunzehnten Jahrhunderts, der sich den großen Meistern würdig anreihte. Die anderen Klavierkomponisten, ein Clementi, Hummel, Field, um nur die besten zu nennen, wurden als Komponisten nie für ganz voll genommen; sie galten hauptsächlich als Virtuosen, die auch für ihr Instrument nicht übel komponierten. Das Merkwürdige ist nun, daß Chopin, der aus den Reihen dieser komponierenden Virtuosen hervorging, durch seine überlegenen Leistungen sich der von jenen weit entfernten ersten Klasse der wirklichen großen Meister einreihte. Jedem Spieler wird es auffallen, wie wenig Berührungspunkte selbst die frühesten Chopinschen Stücke mit der Musik eines Haydn, Mozart, Beethoven haben. In seinem op. 1, dem C moll-Rondo, in den Don Juan-Variationen op. 2, den beiden Klavierkonzerten, den frühen Mazurkas, den ersten Nocturnes wird man lange nach Anknüpfungen an die großen Wiener Meister suchen müssen, ehe man einige entdeckt. Viel deutlicher zeigt sich die Verwandtschaft Chopins, was die Schreibart, den Klaviersatz angeht,

mit den Clementi, Cramer, Hummel, Field, auch Weber. Was Chopin als Jüngling bewogen haben mag, sich gerade an diese Komponisten zweiten Ranges anzuschließen, war wohl die Tatsache, daß sein klavieristisches Genie bei diesen Klavierspezialisten besonders interessantes technisches Material sah. Mochten diese Kleinmeister rein musikalisch auch weit hinter den großen Wienern zurückstehen, — rein klavieristisch sind sie jenen bisweilen sogar überlegen. Ihre ganze Art der Erfindung des Satzes war durchaus den Eigentümlichkeiten des Instruments entwachsen. Undenkbar wohl wäre es, daß einer von ihnen eine Äußerung getan hätte ähnlich der Beethovens, der verächtlich ausrief: «Glaubt er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?» Von Clementis Fugen sagt H. v. Bülow, wenn ich nicht irre, irgendwo einmal, ihre Themata seien eingegeben von dem Bilde der sieben breiten weißen und der fünf schmalen schwarzen Tasten, um den Unterschied zwischen Clementis und Bachs Fugen zu charakterisieren. Was hier geringschätzig gemeint ist, hat gleichwohl für den Pianisten ein besonderes Interesse: Diese verschiedenartigen Tasten sind nun einmal das Feld, auf dem die Finger sich zu tummeln haben und darum ist es nicht gleichgültig, wie man sie die Hindernisse des unebenen Terrains nehmen läßt. Mögen immerhin ein Clementi und Hummel in ihrer Phantasie vom Bilde der Tasten abhängig sein: wenn nun ein Klavierkomponist käme, der es verstünde, diese durchaus sachgemäße Art des Satzes zu vereinen mit einer ungebundenen, schrankenlosen Phantasie, einer genialen Erfindungsgabe, müßte dessen Beherrschung des rein Klavieristischen (der Nachdruck liegt auf rein) dabei nicht zu einem besonderen Vorzug werden? Der Künstler, der als erster diese Synthese vollzog, war eben Chopin.

Ein Hauptprinzip seines Satzes ist die Beweglichkeit oder noch deutlicher ausgedrückt: der Mangel an Starrheit. Da der einzelne Klavierton von kurzer Dauer ist, einmal angeschlagen keine weiteren Modifikationen zuläßt, so muß das Klavier immer im Nachteil sein gegenüber der menschlichen Stimme, den Streichinstrumenten, wofern nicht eine große Kunst des Satzes aufgewendet wird, um diese Mängel auszugleichen. Chopin kennt keinen massiven, starren akkordischen Satz, nur eine flüssige, bewegliche, durchbrochene Schreibart. Er hebt die gesangliche Wirkung seiner Kantilene durch die kunstvolle Figuration der Begleitung, die kunstvoll ist nicht so sehr im Sinne der kontrapunktischen Technik, als vielmehr, weil sie der Natur des Instruments wunderbar angemessen ist.

Auf Arpeggio und Skala geht schließlich alle Figuration zurück. Zumal das Arpeggio hat Chopin sehr bereichert, indem er das früher übliche Oktavenarpeggio häufig ersetzte durch das Dezimenarpeggio, überhaupt weitgriffige Figuren der linken Hand mit Vorliebe gab. Auf ausgiebige Hilfe des Pedals ist hierbei immer gerechnet. Aber auf die Dezimenklänge reagiert das Pedal mit ungleich glänzenderer Wirkung. Ein Rauschen, Brausen, eine Fülle des Klanges entsteht dabei, mit der sich das alte klanglich viel trockenere Oktavenarpeggio gar nicht vergleichen kann.

Ein Kennzeichen Chopinschen Klaviersatzes ist, daß Chopin nur darauf bedacht ist, aus der Natur des Instruments heraus zu schreiben. Weder mit der Orgel, noch mit dem Orchester will sein Klavier rivalisieren, es verzichtet darauf, neue Wirkungen zu erzielen aus der Annäherung an andere Klangorgane. Was Chopin schreibt, ist dermaßen klavieristisch, daß durch keine Bearbeitung für

ein anderes Instrument oder für Orchester ein Chopinsches Stück sich auch nur einigermaßen ersetzen läßt. Man muß schon bis auf die alten französischen Clavecinisten, einen Couperin, Rameau und auf Domenico Scarlatti zurückgehen, um eine ähnlich exklusiv klavieristische Musik zu finden. Nicht lockte es Chopin, die schwindelnde Virtuosität eines Paganini auf die Tasten des Klaviers zu bannen, gleich Schumann, Liszt, Brahms, die alle starke Anregungen durch Paganini empfingen. Auch auf Chopin hat der Zauberer Paganini ohne Zweifel starken Eindruck gemacht. Charakteristisch für Chopin ist es nun, wie er mit einem derartigen Einfluß sich abfand. Was ihm Paganini bedeutete, zeigen seine Etüden op. 10 und op. 25. Er bringt aber keinerlei Bearbeitungen Paganinischer Melodien, er paßt dessen technische Motive nicht dem Klavier an, sondern Paganinis Beispiel treibt ihn, noch tiefer in sein eigenes Instrument zu schauen, dessen technische Motive aus sich heraus zu entwickeln. Chopin gehörte zu den größten Bewunderern Bachs. Nichtsdestoweniger hielt er an der Erkenntnis fest, daß dem Klavier der strenge polyphone Stil nicht angemessen sei, daß auf dem Klavier eine verwickelte kontrapunktische Stimmführung auf die Dauer nicht möglich sei, ohne Beeinträchtigung der klanglichen Reize, des eigentlich Klavieristischen. Die Lisztschen Übertragungen von Orgelwerken Bachs hätte er vermutlich prinzipiell abgelehnt. Ebensowenig interessiert ihn der orchestrale Klaviersatz, wie er schon bei Beethoven nicht selten erscheint, auch in einem Stück wie Schuberts «Wanderer»-Phantasie, wie ihn Liszt später mit bewundernswerter Kunst ausbaute; auch die massige Fülle des Brahmsschen Stils hätte ihm wenig zugesagt.

Damit ist nicht gesagt, daß der Chopinsche Stil auf eine seichte Homophonie hinausläuft. Chopin beschränkt sich im allgemeinen auf dasjenige Maß der Polyphonie, das dem Klavier gut möglich ist, nämlich die Dreistimmigkeit: Melodie in der Oberstimme, Baß als Grundlage der Harmonie und Mittelstimme zur Ausfüllung. Diese Dreistimmigkeit jedoch behandelt er so raffiniert, aus jeder der drei Stimmen zieht er so viel Klang und Fülle, daß dem Ohr oft ein vielstimmiger Satz vorgetäuscht wird. Ja bisweilen vermag er sogar mit nur zwei realen Stimmen vermöge der Beweglichkeit des Satzes, der weit gedehnten Figuren und des Pedals eine sehr reiche und volle harmonische Wirkung zu erzielen, wie das As dur-Impromptu op. 29 erweist. Klanggebilde von einer erstaunlichen Freiheit, Kühnheit und Neuartigkeit zieht er aus den drei Stimmen, indem er sie alle drei weit über ihre bisherigen Möglichkeiten hinaus steigert. Den Umfang der melodieführenden Oberstimme in der rechten Hand erweitert er sehr beträchtlich durch die Erfindung weitspannender Figuren, die rasch über einen großen Teil der Klaviatur hingleiten, durch die Einmengung der graziösesten, zartesten Ornamentik. Ähnlich wird der Baß aus seiner früheren Gebundenheit befreit durch neue, weitreichende Baßfiguren, geistreiche und effektvolle Varianten des Arpeggio, durch weitgriffige Akkorde, wie man sie früher nicht gewagt hatte. In die Mittelstimme teilen sich oft die Daumen beider Hände, die er durch raffinierte Satzart für ihre Aufgaben frei macht. Nicht wenig wirkt dabei das Pedal mit, dessen virtuoser Gebrauch die linke Hand entlastet und zu einer bedeutend erhöhten Sprungfähigkeit befähigt. Die Dreistimmigkeit ist natürlich im weitesten Sinne zu verstehen: jede Stimme kann durch einen ganzen Akkord, einen ganzen Chor von Einzeltönen ebensogut vertreten sein, wie durch einen einzigen Ton. Das Vorherrschen der Dreistimmigkeit schließt auch nicht aus, daß gelegentlich real vierstimmig geschrieben wird.

Ein besonderes Raffinement des Chopinschen Satzes ist die Behandlung der Mittelstimmen. Er steigert die rein klangliche und harmonische Wirkung vieler Stellen oft durch ein auffallendes Hervortreten der Mittelstimmen, nicht selten durch dissonierende Töne, die sich von den konsonierenden Akkordtönen der übrigen Stimmen desto schärfer abheben. Man betrachte daraufhin z. B. die letzten Takte des As dur-Prélude op. 28, Nr. 17, das B dur-Prélude Nr. 21 desselben opus, den ersten Teil der Nocturne op. 15, Nr. 1; Schluß der Mazurka op. 17, Nr. 4; viele Stellen der Mazurka op. 24, Nr. 4; ostinate Mittelstimmen, glockenartige Effekte im langsamen Satz der H moll-Sonate op. 58, von Takt 17 an; ähnlich im Scherzo der B moll-Sonate op. 35, von der Stelle: Più lento an. Bei allen diesen Beispielen handelt es sich zumeist um Piano-Effekte, Altstimmen, violenartige Klänge; sie fallen meist dem Daumen, zweiten und dritten Finger der rechten Hand zu. Andere Wirkungen wiederum erzielt Chopin mit den Tenorstimmen, die etwa den Violoncellen, Hörnern, Posaunen des Orchesters entsprechen; sie fallen gewöhnlich der linken Hand zu, sind weniger diskret im Klange, vielmehr auf starkes Hervortreten berechnet. Beispiele dafür sind so zahlreich, daß jeder Spieler sie ohne Mühe finden kann. Sie entsprechen übrigens mehr der älteren Art, Mittelstimmen einzuführen. Geradezu ein Erkennungszeichen, ein Kennwort für Chopins Hand ist eine eigentümliche Art sich windender, schlängelnder Mittelstimme, die über ein paar Töne oft chromatisch hin und hergleiten. Dergleichen findet man z. B. im As dur-Walzer op. 42 zu Anfang, im 2. Prélude des op. 28, in der Etüde op. 10, Nr. 6.

Zu den Eigentümlichkeiten Chopinscher Schreibart gehört auch die Vorliebe für graziöses Ornament, jene leichten Tonguirlanden, jene perlenden Läufe, lächelnden, jauchzenden Triller, schwebenden Akkordketten, die er um seine Melodien zu schlingen liebt. Es ist dies ein Erbstück von den Virtuosen her, die schon immer für dergleichen viel übrig hatten. Hummel und Field sind nicht sparsam damit, schon Mozart liebte es, beim Vortrag seiner Klavierkonzerte besonders die langsamen Sätze improvisierend auszuzieren, ganz zu schweigen von der reichen, allerdings mehr formelhaften Ornamentik der alten Klavieristen und Bachs. Was aber bei den Hummel und Field mehr liebenswürdig kokett gewirkt hatte, das gewinnt bei Chopin eine ganz eigene bezaubernde Anmut, mit einem überlegenen Geschmack weiß Chopin diese Zierate anzubringen und sie stehen ihm wohl an. Das Erbe Chopins hat hier Liszt angetreten, der diese Seite der Chopinschen Kunst noch bewußter weiterbildete.

Das Oktaven-, Terzen- und Sextenspiel entwickelte Chopin beträchtlich über den früheren Stand hinaus. Die Belege dafür bieten am bequemsten die Etüden. Auch die Sprungtechnik hat er weitergebildet. Das Ergebnis aller dieser Fortschritte zusammen ist nun eine erstaunliche Steigerung der Spielfertigkeit. Für die beiden Hände machte Chopin Dinge möglich, die man früher als unausführbar für das Klavier angesehen hätte. Gerade nach dieser Seite hin arbeitete Chopin aufs erfolgreichste dem großen Künstler vor, der die letzten Konsequenzen aus Chopins technischen Errungenschaften zog, nämlich Franz Liszt.

Aber nicht nur rein klavieristisch hat Chopin Bedeutung, er hat auch sonst die musikalische Technik ganz allgemeinhin wesentlich gefördert, durch seine neuartige Harmonik, die für die moderne Kunst von großer Wichtigkeit ist. Er hat in seiner Harmonie eine Menge farbiger Schattierungen, feiner Zwischentöne, die damals ganz neu waren. Mit Schubert beginnt die eigentliche moderne

Harmonik, das heißt die Behandlung der Akkorde auf ihre Farbenwerte hin. Betonten die großen Klassiker gern den Aufbau, das Architektonische, die Linienführung, die Plastik des Vortrags (was nicht ausschließt, daß sie köstliche harmonische Effekte gelegentlich bringen), so suchten die Romantiker eine Annäherung an das Malerische. Als ein Hauptmittel zu diesem Zweck bot sich ihnen die Harmonik dar. Weber fand einige köstliche Farbenklänge, Schubert noch viel mehr, zumal durch die häufige Gegenüberstellung von Dur und Moll, durch die Bereicherung der Modulationskunst, durch den plötzlichen Wechsel entfernter Tonarten, durch die Ausbildung harmonischer Sequenzen. Von Anfang an steht der Harmoniker Chopin schon auf dem Schubertschen Boden. Bald dringt er noch weiter vor. Eine Menge neuer Wirkungen zieht er aus der Chromatik. Er kennt schon das moderne Prinzip, daß in jeder einzelnen Tonart sämtliche nur denkbare Akkorde vorkommen können, daß z. B. ein C dur sämtliche schwarze Tasten verwenden kann, ohne daß es darum aufhört C dur zu sein. Dafür bietet ein gutes Beispiel das vierte Prélude des op. 28, das nicht ein einzigesmal aus der Tonart E moll eigentlich heraus moduliert, nichtsdestoweniger aber die Fülle fremder Akkorde enthält, ein F, B, Es, As, ein Cis, Gis, Dis, Ais in die Tonart E moll hineinmischt. Die sogenannten alterierten Töne, die «stellvertretenden» und «durchgehenden» Akkorde hat vor Chopin niemand so ausgiebig und mit so glücklicher Wirkung verwendet.

Auch das Schweben zwischen verschiedenen Tonarten ist ein charakteristischer Chopinscher Effekt. Man betrachte darauf hin z. B. das zweite Prélude des op. 28, die Mazurkas op. 7, Nr. 2, op. 41, Nr. 2, den ersten Teil der Nocturne op. 37, Nr. 2, wo es in den ersten 30 Takten überhaupt nicht möglich ist die herrschende Tonart zu erkennen, eben weil keine einzige Tonart vorherrscht.

Für eine ganze Reihe von Richard Wagners wirksamsten harmonischen Effekten finden sich bei Chopin Parallelstellen. Man vergleiche etwa Etüde op. 10, Nr. 3, die Takte 46 ff., die Terzenetüde op. 25, Nr. 6 mit gewissen Stellen aus dem Feuerzauber, das Prélude Nr. 2 mit dem Tarnkappenmotiv, die Tristanakkorde des vierten Prélude und der sechsten Etüde des op. 25, den Höhepunkt in der Mitte der Nocturne op. 15, Nr. 3 mit Stellen aus der Gewittermusik zu Anfang der Walküre, die Durchführung des ersten Satzes der B moll-Sonate op. 35 mit dem Vorspiel zum 3. Akt des Siegfried, die letzten 36 Takte der Mazurka op. 50, Nr. 3, die man beinahe notengetreu in den Tristan setzen könnte usw.

Eine Menge neuer harmonischer Wirkungen bringt Chopin zustande durch seine Behandlung der Kadenzen und der Einleitungen zu Beginn eines Stückes. Die Kadenz, zu der sich die Akkordfolgen Unter-, Oberdominante und Tonika zusammenschließen, bereichert er außerordentlich durch Einfügen von fremden, durchgehenden Akkorden, durch Einmischen entfernter Tonarten; er beleuchtet sie dadurch in ganz ungewohnter Weise in seltsamem Farbenspiel. Ähnliche Wirkungen erreicht er auch durch Einschieben von harmonischen Sequenzen in die Kadenz. Als Beispiele dafür seien angeführt die letzten 14 Takte der Barcarolle op. 60 mit dem Hineinspielen des Akkordes g h d eis (= g h d f Dominantenseptakkord von C dur) in die Fis dur-Kadenz; ähnlich am Schluß der Nocturne op. 32 Nr. 1, in der Nocturne op. 62 Nr. 1, neunzehn Takte vor dem Schluß die mit harmonischen Sequenzen reichverzierte Kadenz zur Überleitung in die Haupttonart H dur, das A dur in der Es moll-Kadenz in der Etüde op. 10, Nr. 6.

Bisweilen bringt Chopin einen Beginn außerhalb der Tonart, in der Art, daß er zu Anfang in überraschender Weise in die Haupttonart hineinmoduliert und so mit dem ersten Eintritt der Tonika eine besonders starke Wirkung erreicht. Manchmal beschränkt er sich auf eine geistvolle Ausnützung der Dominante zu Beginn, wie etwa in dem packenden Anfang der großen As dur-Polonaise op. 53; es kommen aber auch harmonisch verwickeltere Anfänge vor, wie z. B. in der Mazurka op. 24, Nr. 4.

Gerade in den Mazurkas findet man bequem zugänglich eine reiche Auslese der harmonischen Eigentümlichkeiten Chopins, als da sind neue Modulationen, wirksame Orgelpunkte, Einmischen von dissonierenden fremden Tönen in konsonierende Akkorde, besonders in den Mittelstimmen, Springen in ganz entfernte Tonarten ohne Modulation.

Es bleibt noch übrig, von den Formen der Chopinschen Musik im allgemeinen und den hervorragendsten Werken im besonderen kurz zu berichten.

Einen beträchtlichen Raum nehmen unter Chopins Werken die Tänze ein. Keiner der unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen hat sich mit dem Tanz so viel abgegeben wie Chopin. Seine Tat besteht darin, daß er den Tanz der hohen Kunstmusik zuführte. Im Allgemeinen war zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Tanzmusik eine Gebrauchsmusik, ein Genre für sich, mehr eine Handwerkskunst, eine Art Kunstgewerbe. Die großen Meister ließen sich zur eigentlichen Tanzmusik nur ausnahmsweise gelegentlich herab. Etwas ähnliches wie bei Chopin hatte sich schon ein Jahrhundert zuvor zugetragen, als die alten Tänze Allemande Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte usw. durch die Suite der französischen Meister und Bachs der Kunstmusik einverleibt wurden. Doch diese Tänze waren schon längst verklungen, als Chopin erschien. Die einzige Tanzform die bei den Klassikern als sozusagen hoffähig galt, war das Menuett in der Sonate und Symphonie. Die eigentlichen, damals lebendigen Tänze waren aus der hohen Kunst verbannt, bis Schubert den Walzer in einigen kleinen Stücken zu Ehren brachte, bis Weber mit der empfindungs- und phantasievollen «Aufforderung zum Tanz» ein lockendes Beispiel gab. Chopin nahm diese Winke auf und führte im Großen aus, was ein Schubert und Weber im Kleinen angedeutet hatten. Nicht weniger als 42 Mazurkas, 7 Polonaisen, 8 Walzer hat er selbst veröffentlicht, und 30 andere Tänze enthielt sein handschriftlicher Nachlaß.

Die Chopinschen Tänze sind Charakterstücke, die gleichwohl die Eigentümlichkeiten der Tanzweise beibehalten. Sie sind bestimmt von einem aufmerksamen Hörer mit Muße genossen zu werden, sie sind nicht gedacht als Musik, zu deren Klängen man tanzen soll. Für einen solchen Zweck wären sie zu schade, weil dabei ihre zahlreichen Feinheiten erlesener Art verloren gingen; sie wären dazu vielleicht kaum recht geeignet, weil eben gerade diese Feinheiten und Verwicklungen bei Tänzen mehr hinderlich als förderlich sein würden.

In den Mazurkas sind die Rhythmen und Themen den nationalen Tanzweisen so sehr angenähert, das viele der Melodien als polnische Volksweisen gelten könnten. Vielleicht hat Chopin auch manche Themen direkt übernommen. Aber sein Eigentum bleibt die geistvolle Art, wie er diesen Rohstoff veredelte. Ein ländlicher Hauch durchweht viele dieser Stücke. In jungen Jahren liebte es Chopin, die Dörfer zu durchstreifen, dem Tanz der Bauern zuzuschauen. Diese Eindrücke der Jugend haben sein ganzes Leben hindurch nachgewirkt, ohne an Frische merklich einzubüßen. Man sieht die Bauern beim Tanze, Hochzeitsszenen,

Burlesken (wie in op. 17, Nr. 4 z. B., in Polen «kleiner Jude», Zydki genannt), Idyllisches und Erotisches, Landschaftliches, alles findet sich darin. Man hört die Weidenflöte des Hirten, den Dudelsack, die Geige. Über manchen Stücken weht es wie kühle Morgenluft, andere haben den Wirtshausdunst. Aber auch die elegante Salonmazurka in ihrer ganzen Verve fehlt nicht. Da hört man, wie Liszt es ausdrückt, das Klingen der Degen oder das leichte Rascheln des Tülls und der Gaze, das Klappern von Schmuckstücken. Nicht immer klingt ein vergnügter Ton hindurch. Manche Stücke sind von einem kläglichen Humor erfüllt, andere tief ernst, sogar traurig und niedergeschlagen, manche fieberhaft erregt, fernes Kampfgetön klingt hinein, ein leiser Trompetenstoß, ein gedämpfter Wirbel wie von weitem herübergeweht. In anderen wieder herrscht kecke Kampfeslaune, in mächtiger Steigerung schreiten sie fort. In allen hat Chopin die pikante Rhythmik der slavischen Volkstänze voll ausgenützt und geistreich in eigener Art behandelt*).

Auch die Polonaisen sind durchaus polnisch in Empfindung und Färbung, in Hinsicht dieser Dinge jedoch sehr verschieden von den Mazurkas, weil sie durchaus aristokratisches, ritterliches Gepräge haben, während jene von ländlichem Hauch durchweht sind. Die Polonaisen sind fast durchweg in größeren Maßen angelegt, pompöser, glänzender, voller gesetzt, festlichen Klanges. Es befinden sich darunter einige Hauptstücke der ganzen Chopinschen Kunst. Zumal die große As dur-Polonaise ist zweifellos die Krone der ganzen Gattung. Ihr Glanz und Feuer, ihre Leidenschaftlichkeit, ihre noble Haltung und ihr Elan sind von unwiderstehlicher Wirkung.

Der Chopinsche Walzer ist vielleicht die feinste Blüte der Salonmusik überhaupt. Liebenswürdigkeit, Grazie, Geist, Eleganz führen hier das Wort, Feuer und Leidenschaft schimmern bisweilen hindurch, aber wohl gezügelt von der tadellosen Haltung des Weltmanns. Die wiegende Anmut, die frohe Sinnlichkeit des Wiener Walzers ist wesensverschieden von dieser mondainen Musik für den aristokratischen Salon. Nicht die Bärentatze des Tastenstürmers, sondern wohlgepflegte, zarte Hände, schlanke Finger taugen für die feinen Spitzen dieser Musik, um das Kosen und Flüstern dieser Weisen, ihre glitzernden Läufe mit der rechten Grazie herauszubringen. Nur jemand, der von Jugend auf der französischen Kultur nahe stand, dem später die feinen Formen der französischen Geselligkeit ein Lebensbedürfnis waren, hat diese Walzer schreiben können. Aber auch die slavische Leidenschaft für den Tanz und Freude am Tanz spielt hinein.

Eine bis dahin wenig gepflegte Gattung hat Chopin zu hoher Blüte gebracht, das kleine, nicht tanzmäßige Klavierstück. Einige Muster waren immerhin schon vorhanden, wie Beethovens Bagatellen, die Moments musicaux und Impromptus von Schubert, die Nocturnes von Field. Auch hier baute Chopin aus, was seine Vorgänger mehr als flüchtige Skizze hinterlassen hatten. Der Zahl nach wären an erster Stelle die 19 Nocturnes zu nennen. Es sind dies Stücke voll träumerischem, weichem, romanzenhaftem Klang, meistens in dreiteiliger Liedform: ein langsamer erster Teil, als wirksames Gegenstück*), ein viel bewegterer Mittelsatz und zum Schluß Rückleitung auf den ersten Teil. Genau die Form der alten französischen Lullyschen Ouvertüre, die von den Klassikern in sonatenartigen Kompositionen auch oft für den langsamen Satz verwendet worden ist. Das Neue

*) Es sei dem Verfasser gestattet, diese Charakteristik der Mazurka aus seiner Chopin-Biographie hieher wörtlich zu übernehmen.

bei Chopin liegt nicht in der Form, sondern im Charakter; zuerst zwar merklich den Fieldschen Stücken mit ihrer süßen italienischen Kantilene angenähert, übertreffen die Chopinschen Nocturnes ihr Vorbild doch bald bei weitem, an Mannigfaltigkeit und Intensität des Ausdrucks. Sie variieren das Thema: Nachtstück in einer langen Reihe von Abwandlungen. Es gibt darunter einige feine Salonstücke, die in Bellinischer Melodiensüße schwelgen, wie op. 9, Nr. 2, op. 15, Nr. 2, in diesem Genre eine der vollendetsten Kompositionen; sie macht übrigens in ihrem Mittelsatz einen Abstecher in die hohe Kunst. Wertvoller noch sind einige Naturstimmungen, wie das wundervolle Des dur-Stück op. 27, Nr. 2, ein breiter Nachtgesang: laue, kosende Lüfte des Südens, Mondesglanz. Sehr verschieden davon ist das düstere Nachtstück in Cis moll, op. 27, Nr. 1, mit seinem leidenschaftlichen Aufschwung in der Mitte, dem tröstlichen Ausklang. Ins Heroische spielt op. 48, Nr. 1 hinüber, andere Stücke haben einen elegischen Ton, wie op. 37, Nr. 1, mit dem choralartigen Mittelteil.

In dreiteiliger Liedform wie die Nocturnes sind auch die Impromptus gehalten, nur daß hier umgekehrt der langsame Teil in der Mitte steht, die Außenstücke bewegt sind. Auch dies eine alte Form, die italienische, sogenannte Scarlattische Ouvertüre nach dem Schema: allegro-adagio-allegro. Bei den Klassikern sind die Menuetts und Scherzi der Sonaten in dieser Form gehalten. Ihrem Inhalte nach haben jedoch Chopins Impromptus keinerlei Berührungspunkte mit Menuett oder Scherzo. Schuberts Stücke gleichen Namens ähneln ihnen nicht so sehr in der Form, — die bei Chopin schärfer geprägt ist, die Gegensätze: schnell-getragen stärker betont, — wohl aber im romantischen Wesen der Tonsprache. Nur daß Chopin das Klavier mit noch größerer Freiheit, mit reicherer, stärkerer Wirkung behandelt. Der Preis gebührt wohl dem herrlichen Impromptu in Fis dur op. 36.

Die vierundzwanzig Préludes des op. 28 gewinnen der Form des kleinen Praeludiums ganz neue Seiten ab. Von den Bachschen streng polyphongehaltenen Praeludien sind sie durchaus verschieden. Chopin faßt das Prélude auf als Improvisation, als kleines Vorspiel, wie es ein Künstler wohl kurz hinwirft, um sich vor Beginn eines größeren Vortrags zu sammeln. Dergleichen Arabesken hat Chopin hier stilisiert, und was er schafft, ist etwas durchaus Modernes: Impressionen von einer Schärfe der Charakteristik, einem Charme des Vortrags, einer Überlegenheit der klavieristischen Behandlung, die ihres Gleichen suchen. Die kleinen Préludes zählen zu den kostbarsten Eingebungen Chopins. Ein jedes von ihnen prägt in wenigen Takten seine ganz besondere, von allen anderen verschiedene Stimmung mit erstaunlicher Sicherheit aus. Es finden sich hier Stücke von verwegenem Wurf, wie das gewitterschwüle F moll-Prélude Nr. 18, das wild erregte, wie vor Zorn und Trotz knirschende in G moll (Nr. 22), das gewaltige, pathetische, leidenschaftdurchglühte in D moll (Nr. 24), daneben Idyllisches, wie Nr. 3, 7, Kapriziöses wie Nr. 10, Eingebungen von ergreifend tragischem Ausdruck, wie Nr. 4, 6, 15, die Trauermarschskizze Nr. 20, weiche, träumerische notturnoartige Klänge, wie Nr. 13, 17, 21, kurz die verschiedenartigsten Stimmungen.

Die Scherzi und Balladen sind einander nahe verwandt. Chopins Scherzi haben mit denen Beethovens kaum mehr als den Namen gemeinsam. Beethoven läßt im Scherzo seinem urwüchsigen Humor vollen Lauf; zudem ist das Scherzo bei ihm nur ein Teil einer mehrsätzigen Sonate oder Symphonie.

Chopin bringt das Scherzo als ein selbständiges Stück in ziemlich großen Maßen. Von Scherz ist aber kaum eine Spur bei ihm: überhaupt war das Humorvolle nicht gerade seine starke Seite und höchstens die Mazurkas dürfen gelegentlich auf einen etwas kläglichen Humor Anspruch erheben, wie z. B. jenes fast tragikomische, halb wehklagende, halb lächelnde Stücklein op. 17, Nr. 4. Aber ein leidenschaftlich schäumendes Temperament tobt sich in Chopins Scherzi aus. Op. 20 ist phantastisch, nächtlich düster, bis zur Raserei erregt, gellend: wie ein holdes Traumgebilde nimmt sich der langsame Mittelteil in diesem Toben aus. Op. 31, das B moll-Scherzo zieht seine Wirkungen aus dem dramatischen Dialog zu Anfang, dem Gegensatz zwischen leisem, fast furchtsamem Flüstern und schmetternden triumphalen Klängen aus den breiten lyrischen Gesangsteilen und den spannenden Steigerungen in der Mitte und zum Schluß. «Nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll», schreibt Robert Schumann zutreffend von diesem Stück. Am ehesten kann op. 39 auf die Bezeichnung Scherzo Anspruch machen. Zwar auch hier nichts von Scherz und Humor. Aber die Rhythmen, die geistvolle thematische Arbeit, die Sparsamkeit des thematischen Materials erinnern doch an die großen Beethovenschen Scherzi. Zumal das zweite Thema ist von berückender Klangwirkung: ein glitzernder Schleier aus tausend zarten Fäden von hoch herab über den choralartigen cantus firmus geworfen.

Ähnlich den Scherzi gehören auch die Balladen zu den wertvollsten Schöpfungen Chopins. Sie stellen einen Typ dar, den Chopin ganz neu erfunden hat. Am ehesten könnte man ein Stück wie etwa die bekannte Mozartsche Phantasie in C moll damit vergleichen. Aber Chopins Balladen sind viel romantischer im Ton, viel rhapsodischer. Balladen des polnischen Dichters Mickiewicz sollen Chopin Anregung gegeben haben zu den sonatensatzartigen Phantasien, die er Balladen betitelte. Unverkennbar eingewirkt haben sie auf Liszt (Des dur-Ballade) und Brahms in seinen Balladen op. 10 und den zwei Rhapsodien op. 79. Die beiden Stücke unserer Auswahl tragen den legendenartigen wirklich balladenhaften Ton, der dieser Gattung eigentümlich ist. Von heldenhaftem Kampf und Sieg, von tragischem Untergang und Tod kündet der Sang, doch auch freundliche Episoden, helle Farben sind hineingemischt.

Mehr in die Gruppe der Nocturnes schlagen Stücke wie die zarte, idyllische Berceuse (mit ihrer technisch interessanten Verwendung des basso ostinato) und die glänzende Barcarolle.

In den großen Formen war Chopin weniger glücklich. Dieser Schwäche sich bewußt, hat er sich mit größeren, zyklischen Werken nur wenig abgegeben. In seine frühen Jahre fallen die beiden Klavierkonzerte op. 11 und 21. Ihr thematischer Gehalt ist reich, die klavieristische Behandlung köstlich, doch im Aufbau sind sie verschwommen, ohne rechte Straffheit und Logik, ganz zu schweigen von der durchaus verfehlten Orchesterbegleitung. Die zwei Sonaten op. 35 und 54 gehören in Chopins reifste Jahre. Ihre Stärke liegt nicht im Architektonischen, in der Linienführung, der durchgeistigten Form, wie die Beethovenschen Sonaten sie aufweisen. Eine Chopinsche Sonate ist nicht ein Ganzes, in dem Sinne, daß die einzelnen Sätze einander ergänzen, notwendig zusammengehören, sondern sie zerfällt in mehrere einzelne Stücke, die auch in anderem Zusammenhang sich wohl präsentiert hätten. Betrachtet man die einzelnen Stücke für sich, so muß man sie den besten Werken Chopins zurechnen;

man könnte fast ein jedes von ihnen in die Gruppe der Balladen oder Scherzi, Nocturnes, Préludes versetzen. So sind z. B. balladenartig die ersten Sätze beider Sonaten, der Schlußsatz der H moll-Sonate; den Préludes ordnen sich nicht übel ein der Marche funèbre und der seltsame, dahinhuschende Schlußsatz der B moll-Sonate, als Nocturne könnte das Largo aus op. 54 ohne weiteres passieren und die Scherzi beider Sonaten könnten unter den anderen Scherzi und Impromptus stehen.

Ein paar flüchtige Bemerkungen dieser Art über Chopins Schreibweise, den Inhalt seiner Kunst müssen an dieser Stelle genügen. Ihr Zweck ist erfüllt, wenn sie den Leser anregen, an den Werken des Meisters selbst nachzuprüfen, was Chopin in der Geschichte der Musik, des Klavierspiels bedeutet. Die unmittelbar wirkende Kraft der Chopinschen Musik ist so groß, daß Chopin einen der mächtigsten und lebendigsten Faktoren der heutigen Kunstübung bildet. Dem berückenden Tonzauber seiner Musik kann sich kein musikalisch empfindender Mensch entziehen. Wer aber darüber hinaus sich die Ursachen solcher Wirkungen klarmachen, die inneren Zusammenhänge verstehen möchte, wird Betrachtungen, wie die hier angestellten, nicht als überflüssig empfinden. An solche Leser wenden sich diese Zeilen.

BIOGRAPHISCHE DATEN

1770

Wird Nikolaus Chopin in Nancy geboren.

1787

Nikolaus Chopin reist nach Warschau, um eine Stelle als Hauslehrer bei der Starostin Laczynska zu übernehmen.

1806

Nikolaus Chopin heiratet Justine Krzyzanowska in Zelazowa-Wola in Polen.

1810

Wird am 22. Februar FRIEDRICH CHOPIN in Zelazowa-Wola geboren.

1811—1817 (7 Jahre)

Übersiedlung der Familie Chopin nach Warschau. Der kleine Friedrich kann keine Musik hören, ohne in unstillbares Weinen auszubrechen. Doch zeigt er sehr früh musikalisches Interesse und erhält bald Unterricht bei Albert Zywny, dem einzigen Klavierlehrer, den er je hatte. In diese Zeit fallen auch die ersten Kompositionsversuche. Er macht solche Fortschritte, daß er bereits mit acht Jahren in großen Gesellschaften zum allgemeinen Entzücken vorspielt. Die polnischen Aristokratinnen verwöhnen ihn.

1818 (8 Jahre)

Am 24. Februar spielt Chopin zum erstenmal öffentlich in einem Wohltätigkeitskonzert ein Klavierkonzert von Adalbert Gyrowetz.

1819 (9 Jahre)

Chopin widmet dem Großfürsten Konstantin einen Marsch, den derselbe instrumentieren und bei den Wachtparaden spielen läßt.

Ein Marsch

1820 (10 Jahre)

Beginnt Chopins Unterricht in Kontrapunkt und Komposition etc. bei Franz Elsner.

1821 (11 Jahre)

Hört der systematische Klavierunterricht auf.

Polonaise Gis moll

1823 (13 Jahre)

Eintritt ins Gymnasium.

1824 (14 Jahre)

Verbringt den Sommer in dem Dorf Szafarina in Mazovien, spielt einmal öffentlich unter dem Namen Pinchon ein Konzert von Kalkbrenner und improvisiert zum Entzücken des Publikums. Großes Interesse für polnische Volksmusik. Sein Zeichentalent verwendet er, um Karikaturen seiner Lehrer zu zeichnen.

Variationen
Ein Rondo

1825 (15 Jahre)

Wird wegen seines Klavierspiels sehr gefeiert. Spielt am 27. Mai das F moll-Konzert von Moscheles. Als Kaiser Alexander I. von Rußland nach Warschau kommt, muß Chopin ihm vorspielen und erhält einen kostbaren Diamantring.

Rondo C moll, op. 1
Drei Mazurkas A dur, G dur, B dur

1826 (16 Jahre)

Reise mit Mutter und Schwester nach Bad Reinerz. Dort ein Konzert zugunsten einer armen Witwe. Den Rest des Sommers in Strzyzow, von dort Besuch beim Fürsten Radziwill in Schloß Antonin. Die Sängerin Catalani gibt vier Konzerte in Warschau. Chopin spielt ihr vor und sie ist so entzückt, daß sie ihm eine goldene Uhr schenkt. Nach Vollendung des Gymnasiums tritt Chopin als Elsners Schüler ins Konservatorium in Warschau, das er drei Jahre besucht.

Polonaise B moll (Lebewohl an Wilhelm Kolberg)
Drei Ecossaisen, op. 72, Nr. 3
Polonaise D moll, op. 71, Nr. 1

1827 (17 Jahre)

Vom Land (Szafarina) einen Ausflug nach Danzig. Chopins Schwester Emilia stirbt.

Mazurka A moll, op. 68, Nr. 2
Nocturne E moll, op. 72, Nr. 1
Marche funèbre, op. 72, Nr. 2
Andante dolente
Vierhändige Variationen

1828 (18 Jahre)

Professor Jarocki, der zur Naturforscher-Versammlung nach Berlin fährt, nimmt Chopin mit. Dieser sieht da Spontini, Zelter, Mendelssohn, hört ein Oratorium von Händel und den Freischütz. Auf der Rückreise soll er auf einer Poststation so schön Klavier gespielt haben, daß ihn die Familie des Postmeisters nur ungern und reich beschenkt ziehen läßt. Auf der Rückreise Besuch beim Fürsten Radziwill. Hummel konzertiert in Warschau und begeistert Chopin.

Krakowiak, op. 14
Sonate, op. 4
Variationen über La ci darem la mano aus Don Juan, op. 2
Trio, op. 8 für Klavier, Violine und Violoncell
Polonaisen, op. 71, Nr. 2 und 3
Lieder aus op. 74
Rondo à la Mazur, op. 5
Vier Mazurkas, op. 6

1829 (19 Jahre)

Paganini konzertiert in Warschau, sein Spiel macht tiefen Eindruck auf Chopin. Am 31. Juli Reise Chopins nach Wien. Spielt in zwei Konzerten mit großem Erfolg. Lernt Gyrowetz, Schuppanzigh, Mayseder kennen und ist bei der Wiener Aristokratie sehr warm aufgenommen. Rückreise über Prag und Dresden. Im Herbst Ausflug nach Antonin zum Fürsten Radziwill. Verehrung Chopins für die junge Fürstin und für Alexandra de Moriolles. Chopin findet sein ‚Ideal' in der Sängerin Constanze Gladkowska.

Klavierkonzert F moll, op. 21
Walzer H moll, op. 69, Nr. 2
Walzer Des dur, op. 70, Nr. 3
Walzer Es dur, E dur, As dur, E moll
Introduction et Polonaise brillante für Klavier und Violoncell, op. 3
Mazurka D dur
Rondo für zwei Klaviere C dur, op. 73
Variationen ‚Souvenir de Paganini'

1830 (20 Jahre)

Chopin gibt in Warschau mit großem Erfolg zwei Konzerte, die ihm 5000 fl. tragen. Lernt Henriette Sonntag, die in Warschau konzertiert, kennen. Um sich weiter auszubilden, soll Chopin zwei Jahre nach Wien, Italien und Paris gehen. Schwerer Abschied von Warschau. Am 2. November Abreise. 9. November spielt Chopin in Breslau in einem Konzert. Reist über Dresden und Prag. Am 1. Dezember in Wien, wo er keine so günstige Aufnahme findet wie das erstemal. Die Nachricht vom Aufstand in Polen erschüttert ihn tief.

Klavierkonzert E moll, op. 11
Drei Nocturnes, op. 9
Bolero, op. 19
Scherzo op. 20
Mazurka, op. 68, Nr. 1, C dur, Nr. 3, F dur
Walzer Es dur, op. 18, op. 70, Nr. 3, Des dur
Lieder

1831 (21 Jahre)

In Wien Verkehr mit Malfatti, Czerny, dann Thalberg, Slavik etc. Im Juli gibt Chopin ein schlecht besuchtes Konzert. Abreise nach München, wo er unter großem Beifall sein E moll-Konzert im philharmonischen Konzert spielt. In Stuttgart erfährt er die Einnahme von Warschau (Revolutionsetude). Im Herbst in Paris. Bekannt mit Cherubini, Rossini, Kalkbrenner, Baillot etc. Befreundet mit Liszt, Hiller, Mendelssohn, Franchomme. Chopin will bei Kalkbrenner Klavierstunden nehmen, doch da ihn derselbe verpflichten will, drei Jahre sein Schüler zu bleiben, zerschlägt sich die Sache.

Der größte Teil der polnischen Lieder, op. 74
Etude (Revolutionsetude) C moll
Drei Nocturnes, op. 15
Phantasie über polnische Lieder, op. 13
Ballade G moll, op. 23
Vier Mazurkas, op. 24
Préludes A moll und D moll aus op. 28

1832 (22 Jahre)

26. Februar eine Aufführung, bei der er mit Kalkbrenner ein Konzert für zwei Klaviere mit Begleitung von vier Klavieren spielt. Sehr wenig Publikum. Im Anfang findet Chopin in Paris nur wenig Anklang, so daß er den Plan faßt, nach Amerika zu gehen, doch führt ihn Fürst Radziwill bei Rothschild ein. Hier erregt er durch sein Klavierspiel allgemeine Begeisterung, erhält viele Stunden in den ersten Häusern und wird bald allgemein so gefeiert, daß er den Plan, Paris zu verlassen, aufgibt. Lernt Field kennen. Mit Mendelssohn, der seine Sommernachtstraumouvertüre in Paris aufführt, befreundet.

Mazurka D dur
Andante spianato und große Polonaise Es dur, op. 22

1833 (23 Jahre)

Chopin wird in Paris modern. Er spielt in vielen Konzerten, so in einem vom Fürsten an der Moskwa arrangierten Wohltätigkeitskonzert, in einem Konzert zugunsten des Fräulein Smithon (der späteren Frau Berlioz) mit Liszt gemeinsam. Am 15. Dezember mit Liszt und Hiller das Tripelkonzert von Bach. Freundschaft mit Bellini.

Variations brillantes sur le Rondo: Je vends des Scapulaires, op. 12
Grand Duo concertante pour Violoncelle et Piano sur un thème de Robert le diable
Etudes, op. 10
Mazurka A moll

1834 (24 Jahre)

Chopin wendet sich an Stanislaus Kozmian wegen eines Opernlibrettos. Im Februar gibt Chopin ein Konzert in der italienischen Oper. Trotzdem sich alles dazu drängt, bleibt der erwartete Erfolg aus, da Chopins zartes Spiel in dem großen Raum nicht wirkt. Er tritt daraufhin längere Zeit nicht mehr öffentlich auf, doch wirkt er noch in einem Konzert Berlioz' mit. Im Mai ein Ausflug mit Hiller zum niederrheinischen Musikfest, um Mendelssohn zu treffen. Tieferes Interesse für die schöne Fürstin Potocka.

Rondo Es dur, op. 16

1835 (25 Jahre)

Besucht seine Eltern in Karlsbad, wo der Vater die Kur gebraucht. Trifft in Dresden Maria Wolczynska und deren Familie.

In Leipzig trifft Chopin mit Mendelssohn, Schumann, Clara Wieck etc. zusammen. Rückkehr nach Paris, dort spielt Thalberg eine große Rolle als Klaviervirtuose.

Mazurkas, op. 67, Nr. 1 und 3

1836 (26 Jahre)

Da Chopin Maria Wolczynska in Marienbad weiß, reist er im Juli dorthin. Ist viel mit ihr beisammen und hält um ihre Hand an, wird aber auf später vertröstet. da die Eltern nicht einwilligen wollen. Rückkehr nach Paris mit Zwischenaufenthalt in Leipzig. Bald nachher erhält er die Nachricht, daß sich Maria mit dem Grafen Skarbeck verlobt habe. Chopin lernt George Sand (Frau Dudevant) kennen. Leidenschaft und langjähriges Verhältnis der beiden. Chopin zieht sich vom geselligen Leben zurück, da er bereits sehr kränklich. Freundschaft mit Heinrich Heine. Ein achttägiger Ausflug nach London.

Walzer As dur, op. 69, Nr. 1, F moll
Walzer, op. 70, Nr. 1
Deux Polonaises, op. 26, Cis moll, E dur
Deux Nocturnes, op. 27

1837 (27 Jahre)

Den Sommer über bei George Sand in Nohant.

Variationen über einen Marsch aus den Puritanern
Zwölf Etuden, op. 25
Impromptu As dur, op. 29
Quatre Mazurkas, op. 30
Deux Nocturnes A dur, As dur, op. 32

1838 (28 Jahre)

Den Sommer in Nohant. Da sich Chopins Gesundheitszustand immer mehr verschlimmert, reist er für den Winter mit George Sand auf die Insel Majorka. Zu diesem Zweck verkauft er seine ‚Préludes' um 2000 Francs an den Verleger. In Majorka erkrankt Chopin schwer. Ein heftiger Blutsturz.

Préludes, op. 28
Quatre Mazurkas, op. 33
Trois Valses brillantes, op. 34, As dur, F dur, A moll
Scherzo, op. 31
Polonaises, op. 40, A dur, C moll

1839 (29 Jahre)

Rückreise, nachdem Chopin soweit wieder hergestellt. Längerer Aufenthalt in Marseille, bis Chopin unter Behandlung des berühmten Arztes Dr. Cauvière sich von den Anstrengungen der Seefahrt etwas erholt hat. Dann nach Nohant. Im Herbst Paris. Zieht zu George Sand. Chopin lernt Moscheles kennen und spielt mit ihm zusammen in einem Hofkonzert.

Sonate B moll, op. 35 (mit Trauermarsch)
Deux Nocturnes, op. 37, G moll, G dur
Vier Mazurkas, op. 41, H dur, As dur, Cis moll, E moll
Impromptu, op. 36, Fis dur
Ballade, op. 38, F dur
Scherzo, Cis moll, op. 39

1840 (30 Jahre)

Chopin gibt viele Stunden in den vornehmsten Häusern. Infolge seiner unvernünftigen Lebensweise verschlimmert sich sein Leiden. Den Sommer über in Nohant bei George Sand.

Tarantella As dur, op. 43
Walzer As dur, op. 42

1841 (31 Jahre)

Nach langer Zeit entschließt sich Chopin, wieder ein Konzert zu geben. Am 26. April findet dasselbe mit großem Erfolg statt. Den Sommer in Nohant.

Polonaise, op. 44, Fis moll
Prélude, op. 45, Cis moll
Allegro de Concert, op. 46, As dur

1842 (32 Jahre)

Am 18. Februar gibt Chopin ein Konzert. Der große Erfolg bestimmt ihn, dies jedes Jahr zu wiederholen.

Troisième Ballade, op. 47, As dur
Deux Nocturnes, op. 48, C moll, Fis moll
Fantaisie, op. 49, F moll
Drei Mazurkas, op. 50, G dur, As dur, Cis moll

1843 (33 Jahre)

Trotz der vielen Erfolge und der vielen Stunden ist Chopin fortwährend in Geldverlegenheiten, da er ein sehr elegantes Leben gewöhnt ist. Sommer in Nohant.

Impromptu Ges dur, op. 51
Ballade F moll, op. 52
Polonaise As dur, op. 53
Scherzo, E dur, op. 54
Valse, op. 70, Nr. 2, F moll

1844 (34 Jahre)

Am 3. Mai stirbt Chopins Vater. Chopins Gesundheitszustand wird immer schlechter. Seine Schwester kommt nach Paris, ihn während einer langen Krankheit zu pflegen. Seine Krankheit wirkt auch auf sein Gemüt. Er hat öfter Visionen. Sommer in Nohant.

Deux Nocturnes, op. 55, F moll, Es dur
Trois Mazurkas, op. 56, H dur, C dur, C moll

1845 (35 Jahre)

Chopin sehr kränklich. George Sand ist Chopins überdrüssig. Sommer in Nohant.

Berceuse, op. 57, Des dur
Sonate H moll, op. 58

1846 (36 Jahre)

George Sand veröffentlicht einen Roman ‚Lucrezia Flaviani', in welchem alle Welt die Beschreibung ihres Verhältnisses mit Chopin sieht. Sommer in Nohant.

Drei Mazurkas, op. 59, A moll, As dur, Fis moll
Barcarole, op. 60, Fis dur
Polonaise. Phantasie, op. 61, As dur
Deux Nocturnes, op. 62, H dur, E dur
Mazurka, op. 67, Nr. 4

1847 (37 Jahre)

Bruch mit George Sand. Er verläßt nach einem heftigen Auftritt ihr Haus. Den Sommer über bleibt er in Paris, was ihm sehr schadet.

Trois Mazurkas, op. 63, H dur, F moll, Cis moll
Trois Valses, op. 64, Des dur, Cis moll, Ces dur
Sonate G moll, op. 65 für Violoncell und Klavier
Mazurka, op. 67, Nr. 4

1848 (38 Jahre)

Chopin gibt am 16. Februar sein letztes Konzert. 21. April in London. Bekanntschaft mit Jenny Lind. Er gibt zwei Matineen in London. Am 19. August ein Konzert in Manchester, wofür er 60 Pfund erhält. Am 28. September ein Konzert in Glasgow. Das rauhe Klima in Schottland, wo er längere Zeit bei Stirlings geladen, bekommt ihm sehr schlecht. Er kann nicht mehr komponieren, auch ist sein Klavierspiel sehr schwach. Konzert in Edinburg. Zum letztenmal tritt Chopin bei einem polnischen Fest in London öffentlich auf.

Mazurka, op. 68, Nr. 4, F moll

1849 (39 Jahre)

Rückkehr nach Paris. Verzweiflung Chopins, weil sein Arzt Dr. Molin plötzlich stirbt. Da er weder imstande zu unterrichten, noch zu komponieren, leidet er Geldmangel. Fräulein Stirling schickt ihm, als sie dies hört, 25.000 Francs. Seine Schwester kommt nach Paris, ihn zu pflegen, seine Schüler und Schülerinnen bemühen sich um ihn. Darunter die Fürstin Marcelline Czatoriska, Gutmann etc. Fürstin Delphine Potocka muß ihm noch kurz vor seinem Ende etwas vorsingen. Am 17. Oktober stirbt Chopin. Große Trauerfeier. Meyerbeer dirigiert das Requiem von Mozart. Chopin liegt am Père Lachaise begraben, sein Herz befindet sich in der Heiligenkreuzkirche in Warschau.



Chopins Eltern
Bleistiftzeichnung



Chopin
Gemälde von Ary Scheffer



Chopin
Gemälde von T. Kwiatkowski



Miniaturmedaillon Chopins
von Bovy



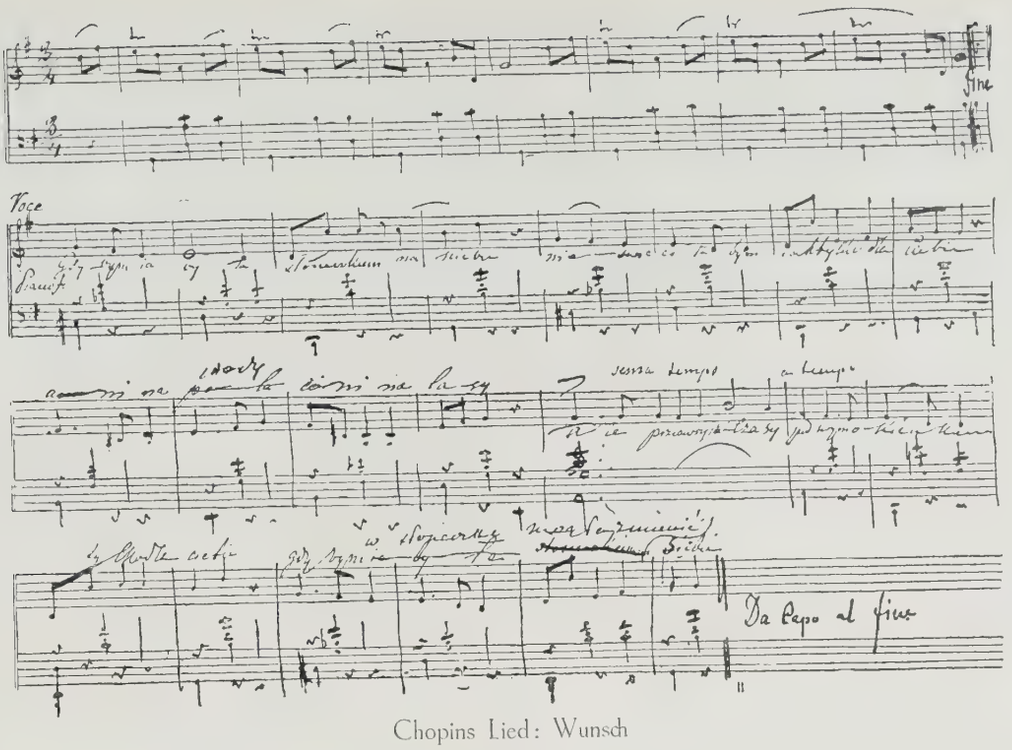
F. Chopin
Marmorbüste von J. Clesinger



F. Chopin
Zeichnung von T. Kwiatkowski

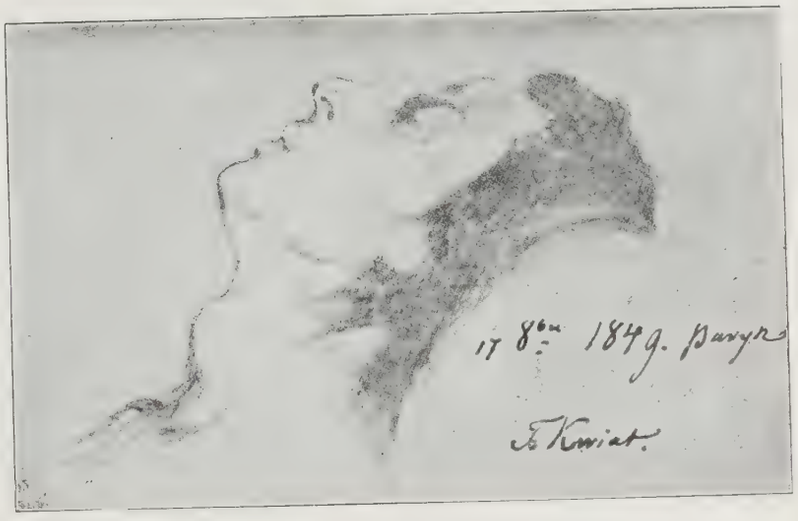


Chopins linke Hand



Chopins Lied: Wunsch

Brief Chopins an seine Eltern



Chopin auf dem Totenbett
Bleistiftskizze von T. Kwiatkowski

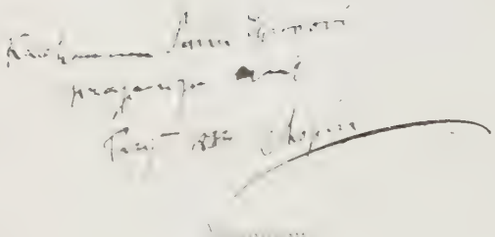
Chopins letzte Worte





George Sand. Gemälde von Eugène Delacroix



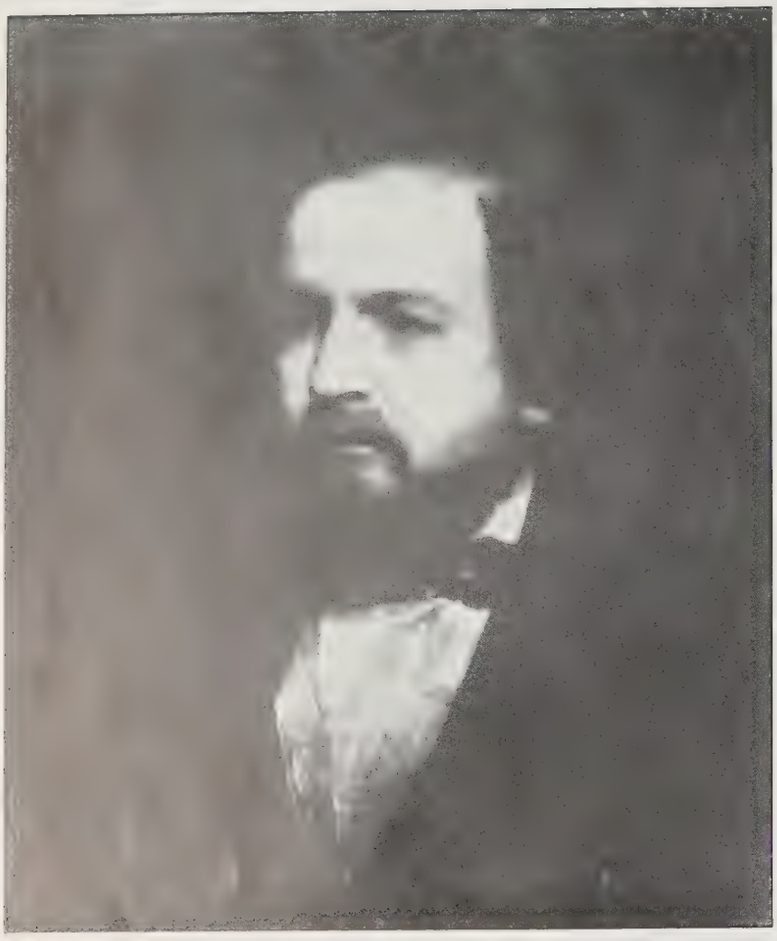




Chopin. Zeichnung von George Sand


J. Rosenhain
I. Wolff
F. Döhler
A. Henselt
F. Chopin
Franz Liszt
A. Dreyschock
S. Thalberg

Freunde Chopins



Ferdinand Hiller
fährt mit Chopin nach Düsseldorf, um Mendelssohn zu besuchen



Mendelssohn



Schumann



Meyerbeer



Henri Herz



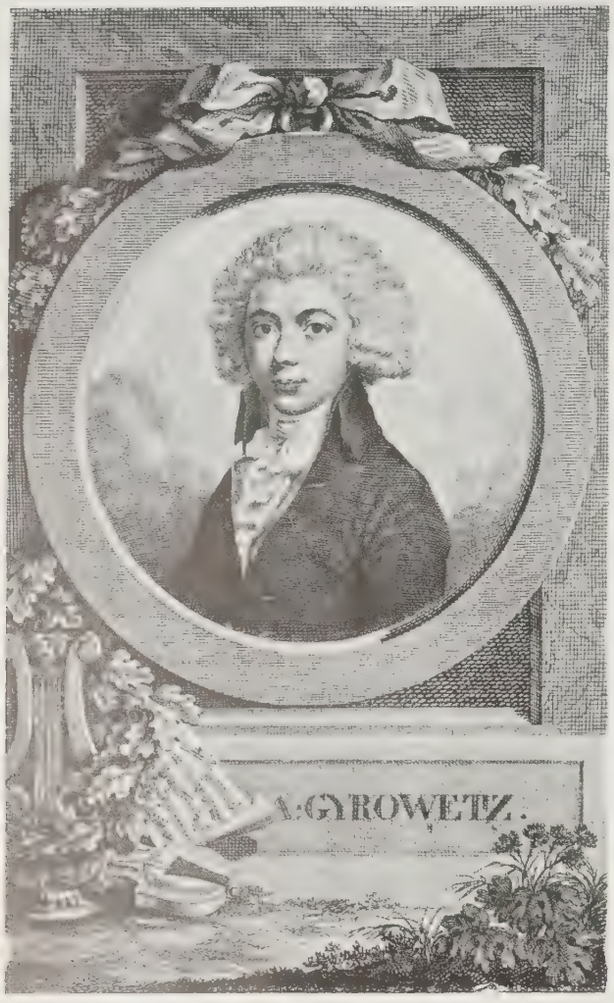
Vincenzo Bellini



Rossini



Cherubini
Zeichnung von Jean Ingres



Bei seinem ersten öffentlichen Auftreten spielt Chopin ein Klavierkonzert von Gyrowetz



Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner
Lithographie von Formentin

Die Absicht Chopins, bei Kalkbrenner Klavierstunden zu nehmen, scheitert an dessen übertriebenen Forderungen



Ignaz Moscheles
Stich von Carl Meyer



Hektor Berlioz

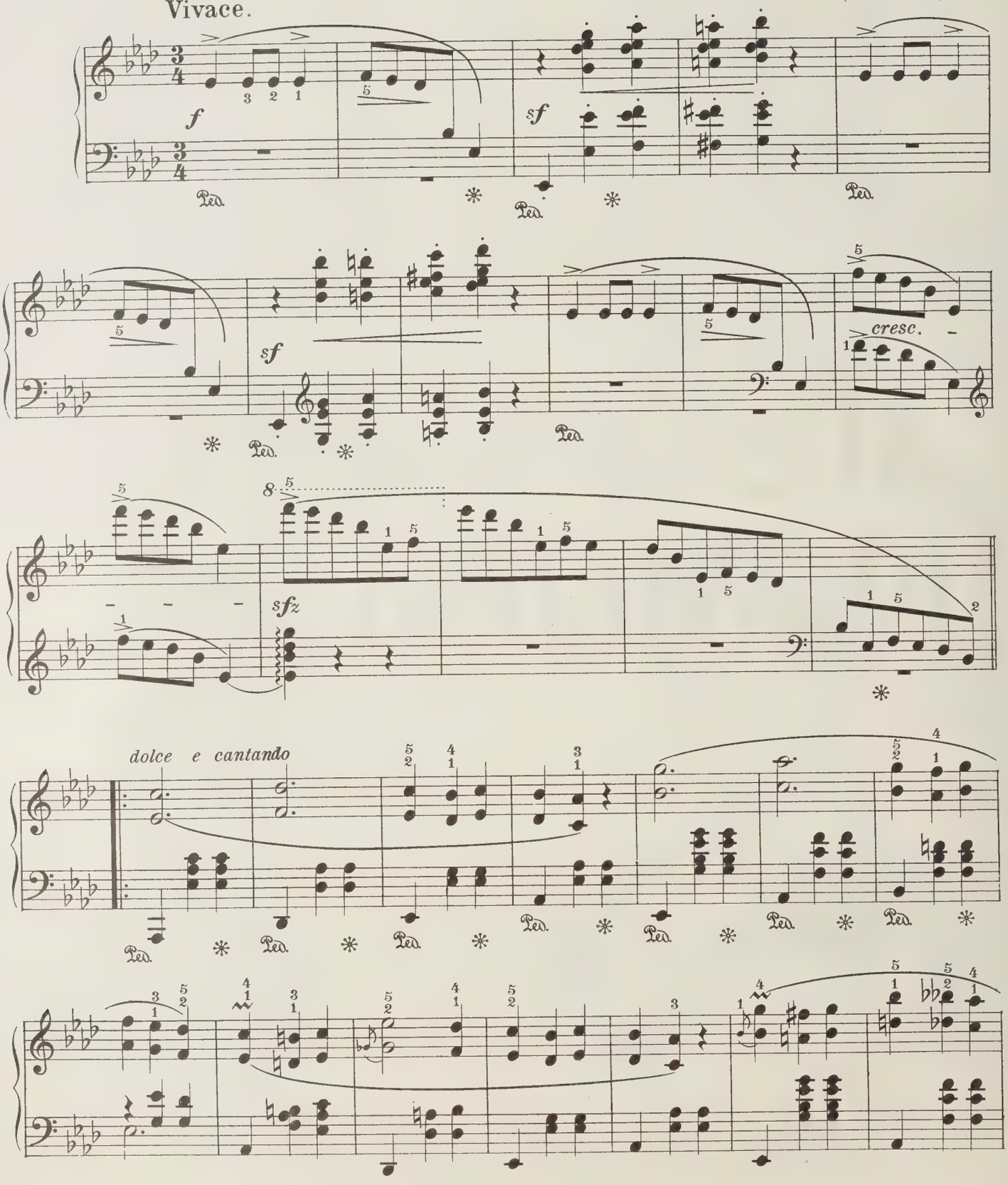
befreundet mit Chopin

AUSGEWÄHLTE KLAVIERWERKE

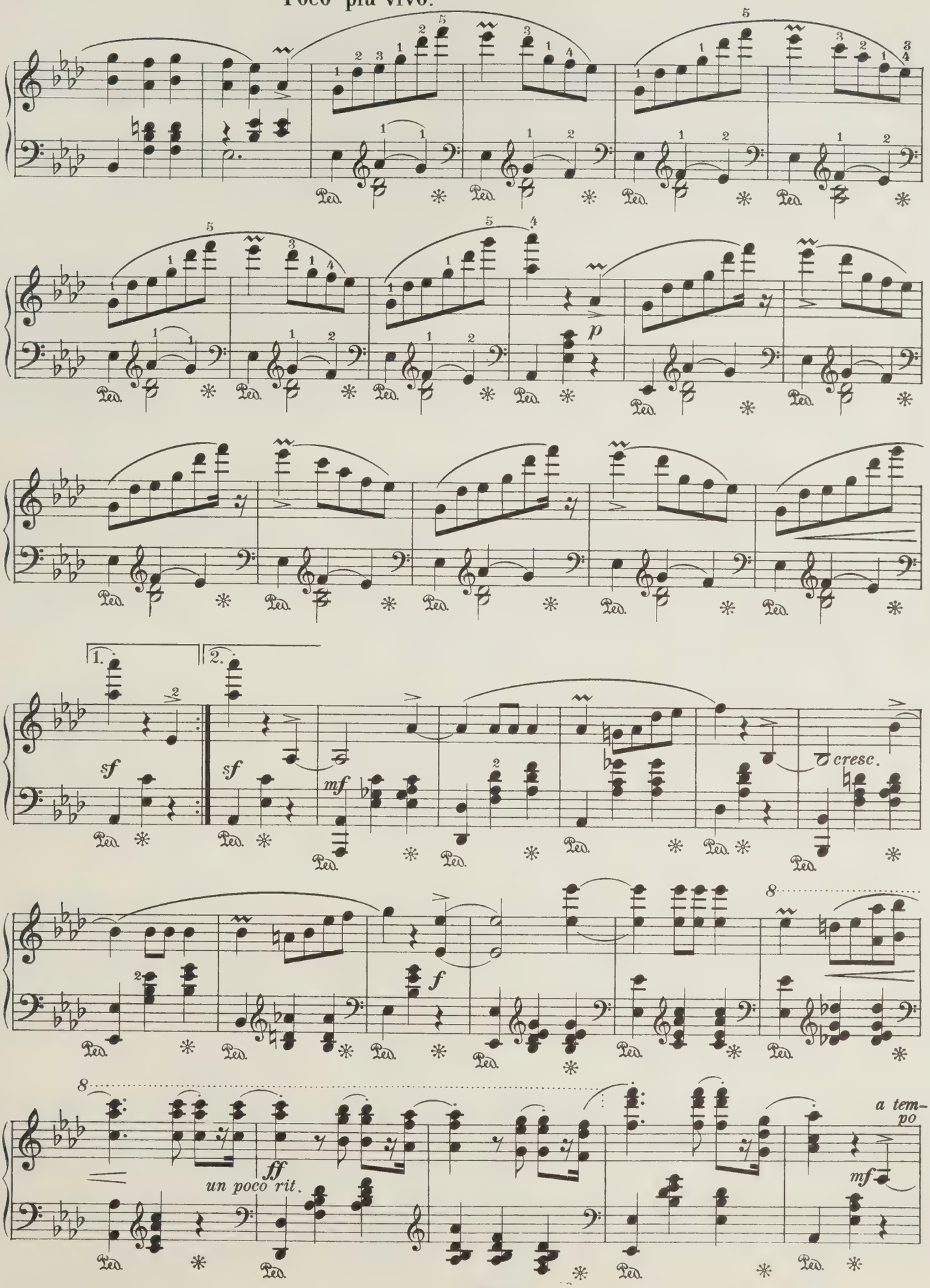
VALSE BRILLANTE.

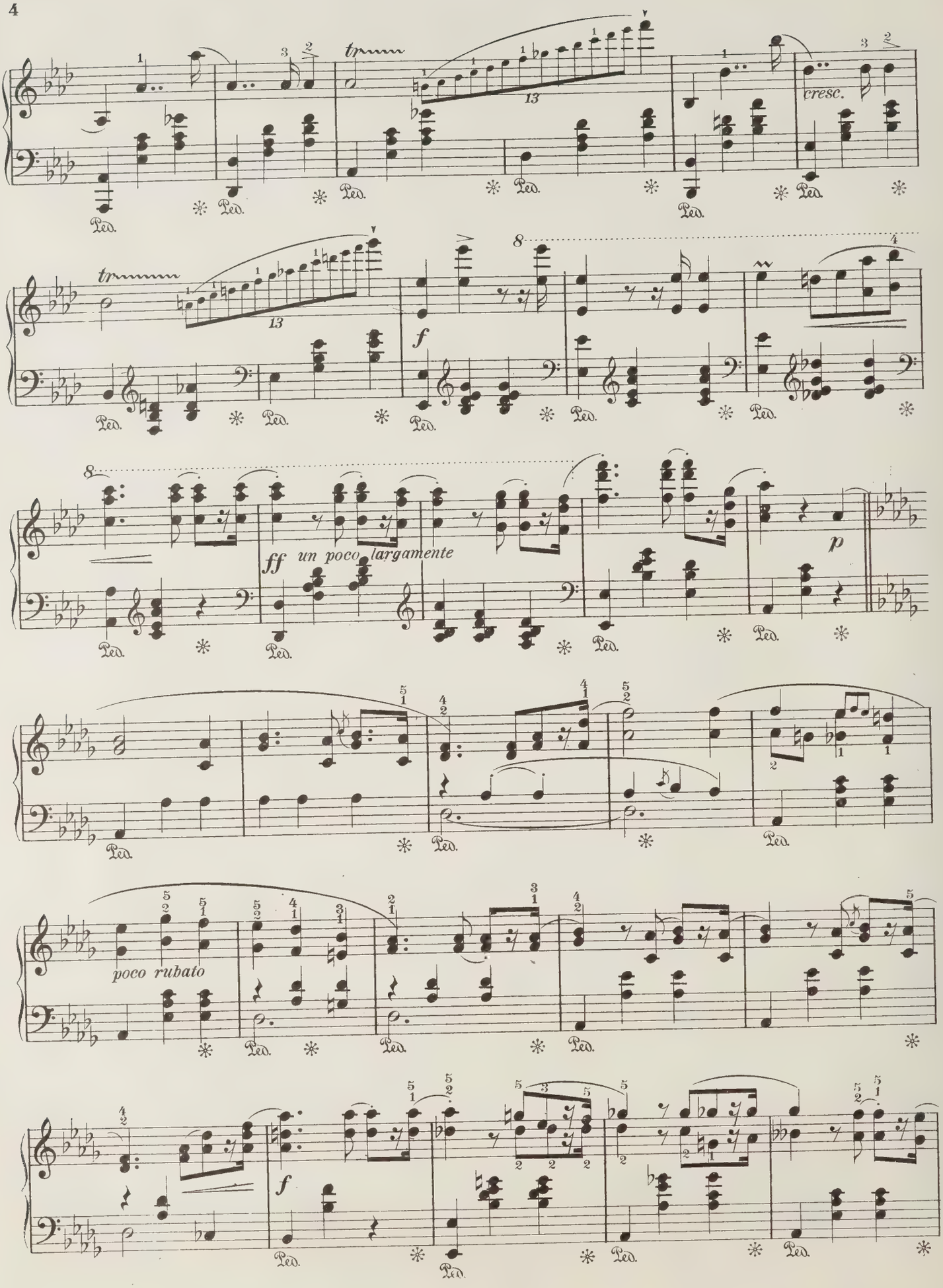
F. Chopin, Op. 34. No 1.
(1810-1849.)
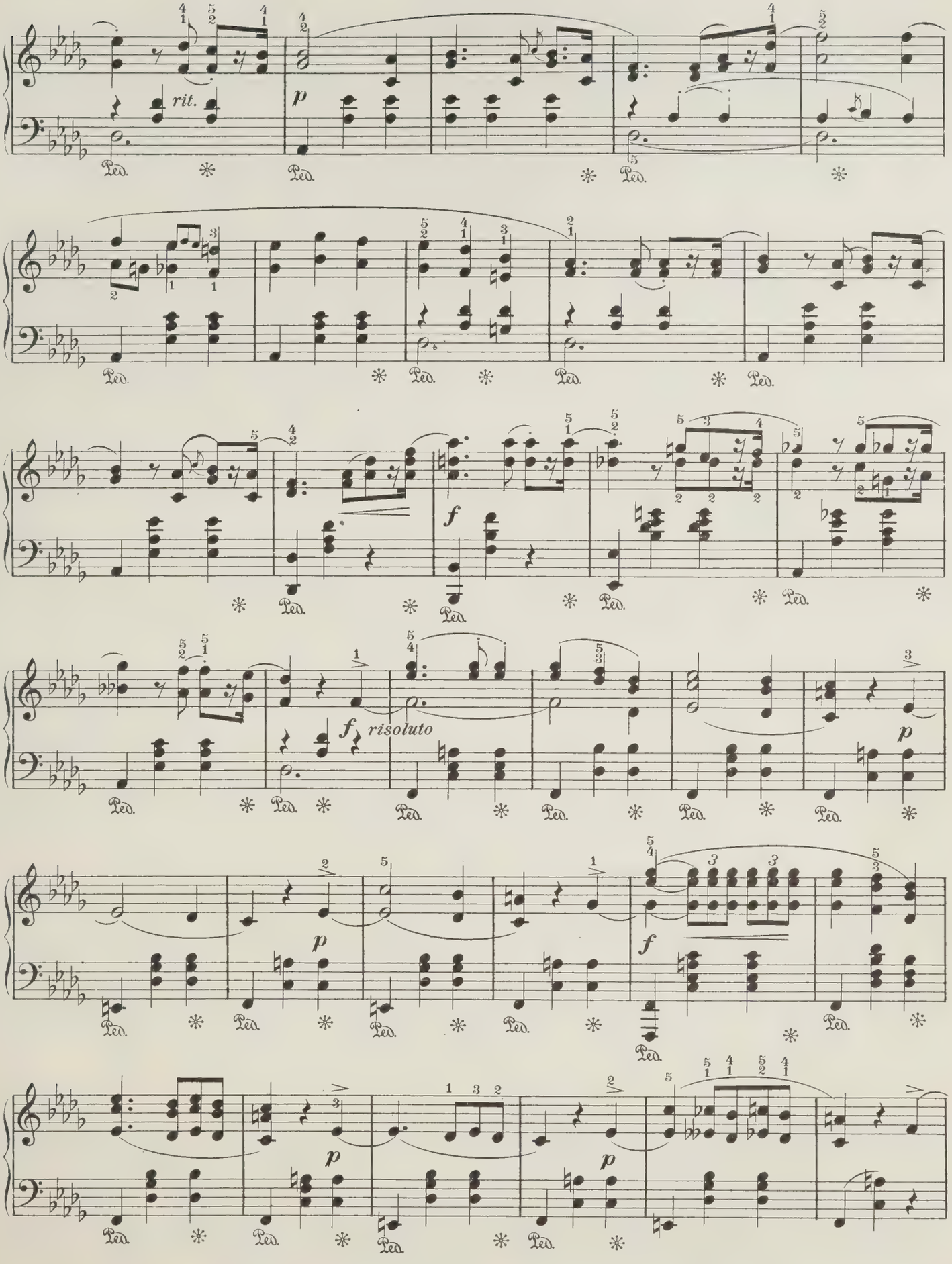
Vivace.

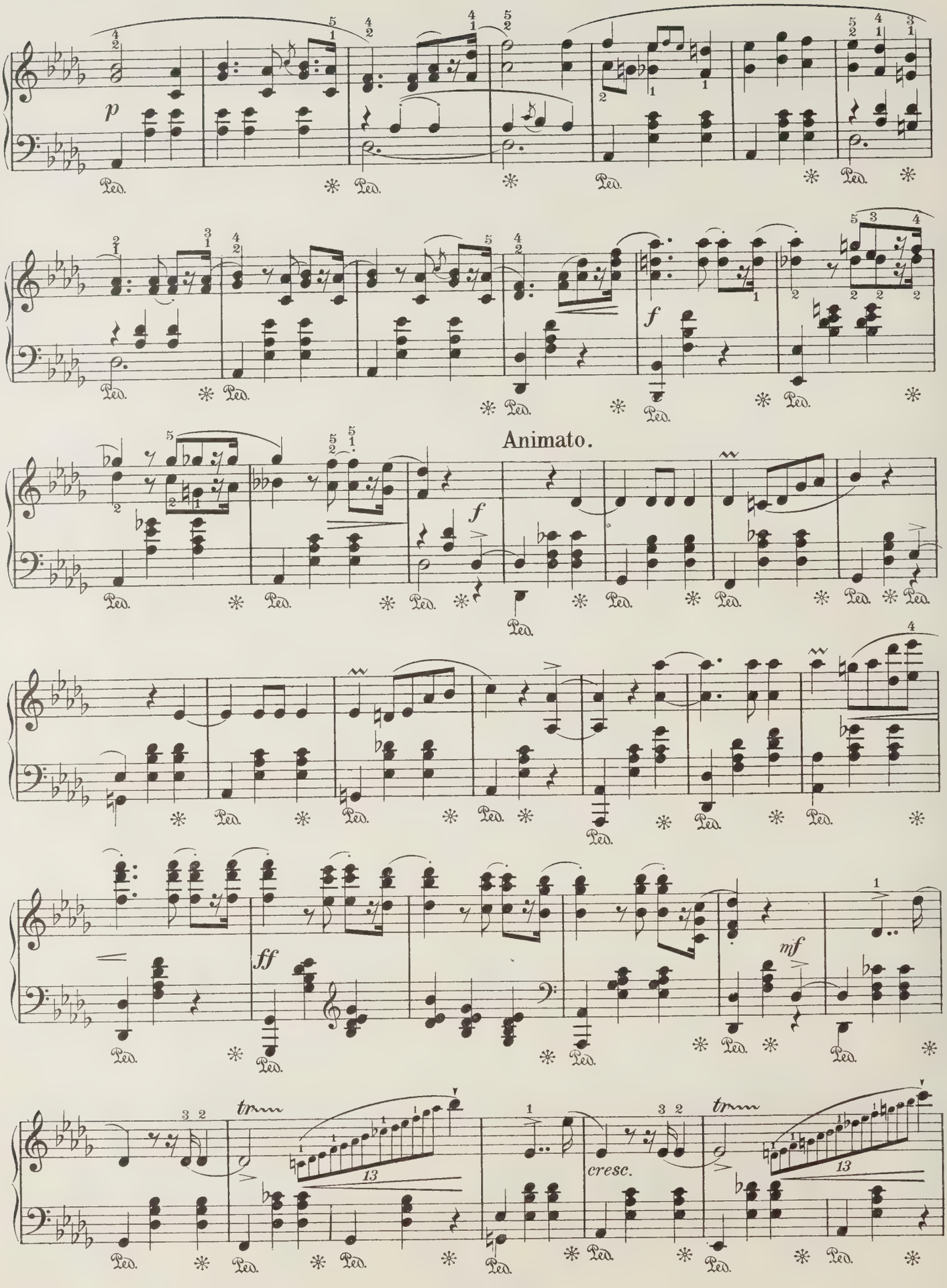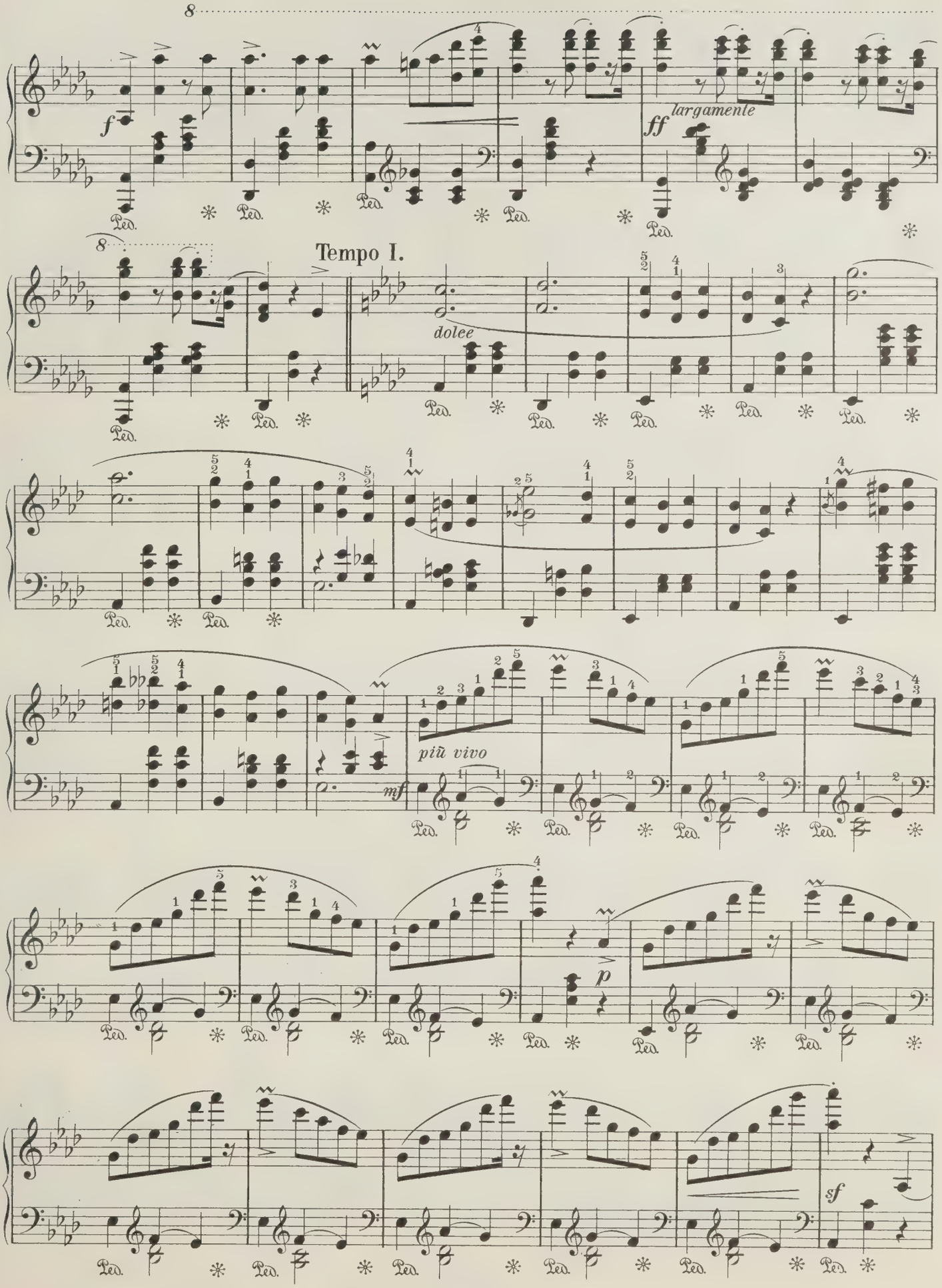


Poco più vivo.

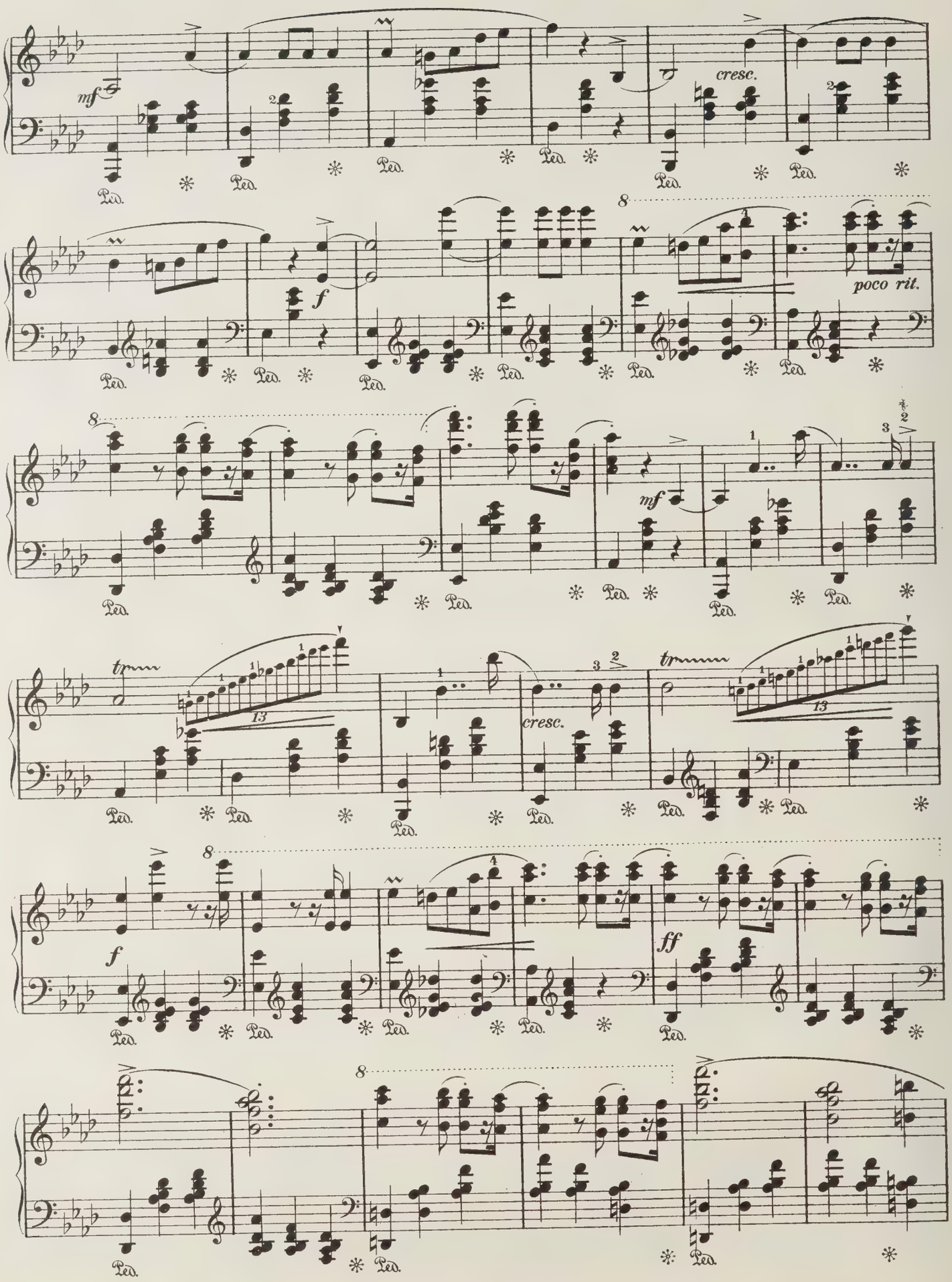


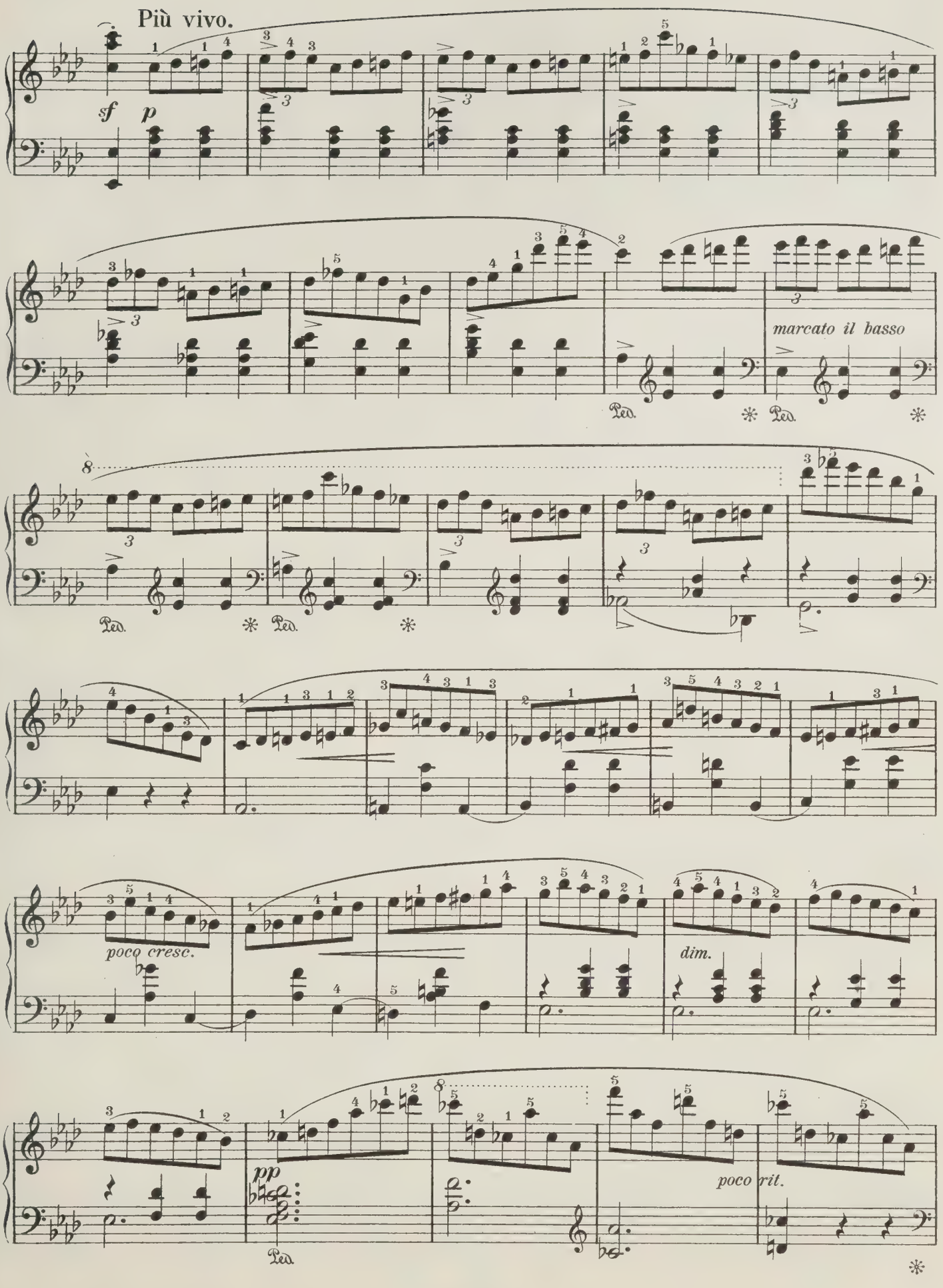

cresc.
f
ff un poco largamente
p
poco rubato
f

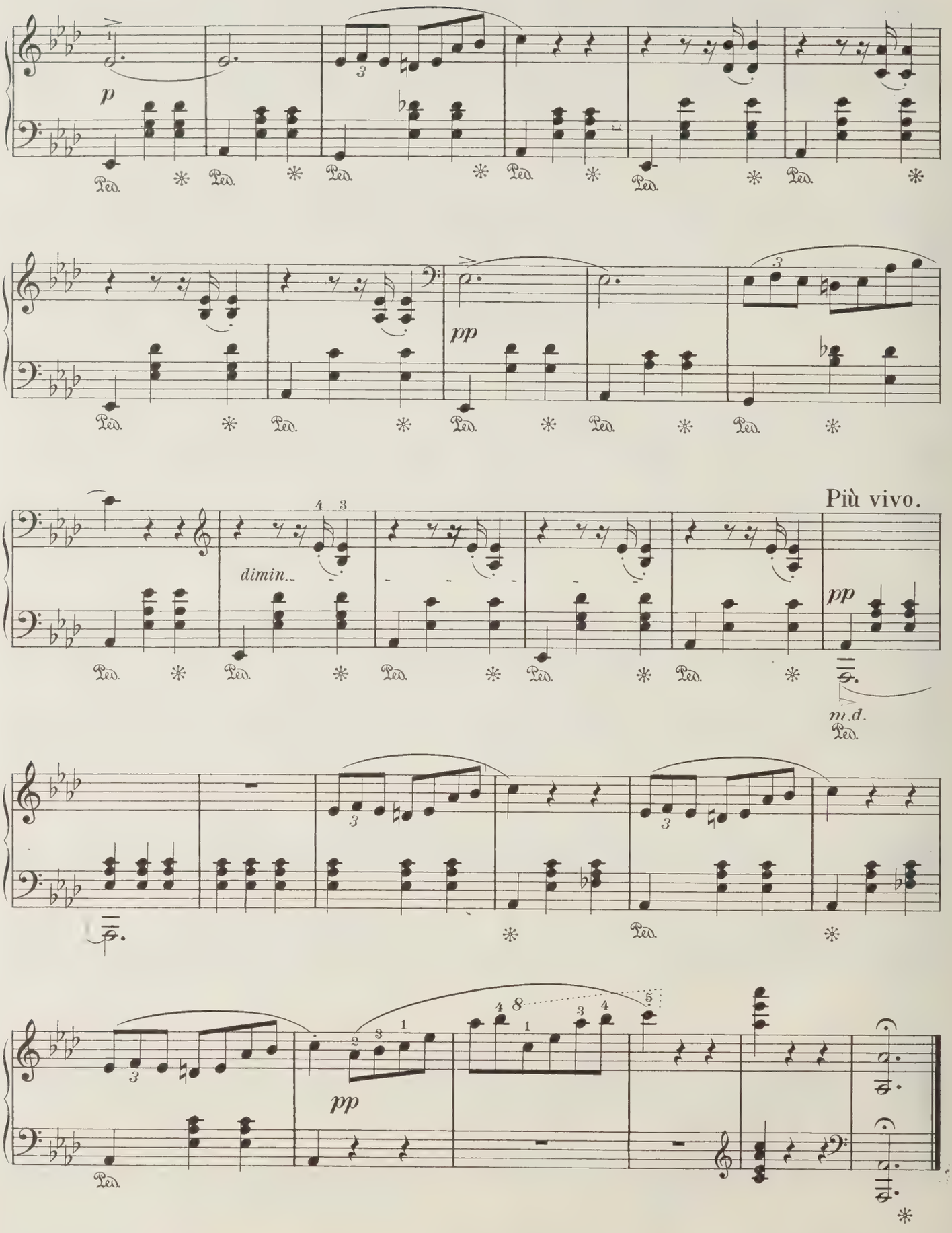

rit.
p
f
risoluto
f
p
p
f
p
p


p
f
Animato.
f
ff
mf
cresc.
trm
13


8
f
largamente
ff
Tempo I.
dolce
più vivo
mf
p
sf
Ped.


mf
cresc.
f
poco rit.
mf
tr
13
cresc.
tr
13
f
ff
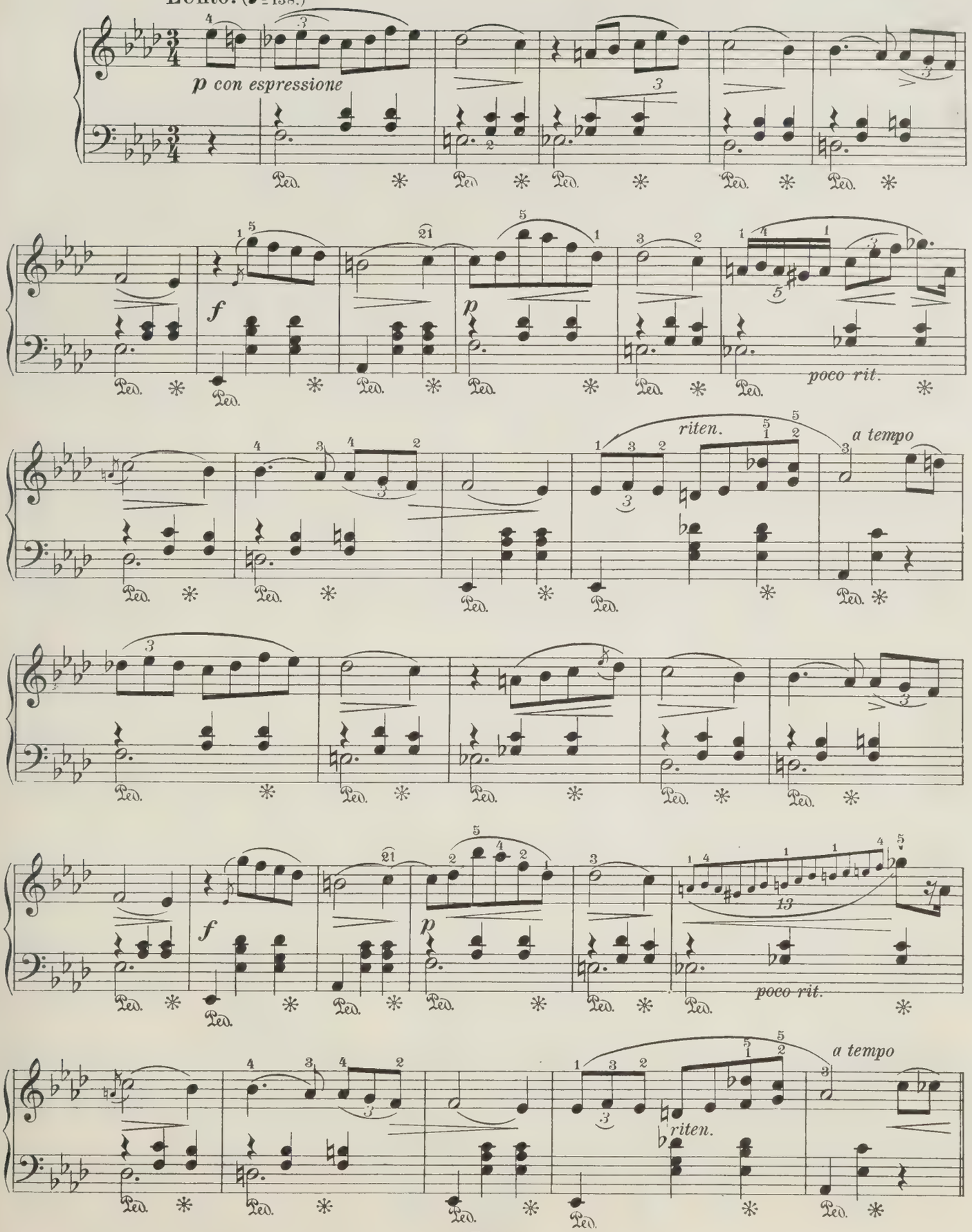

Più vivo.
sf
p
marcato il basso
poco cresc.
dim.
pp
poco rit.
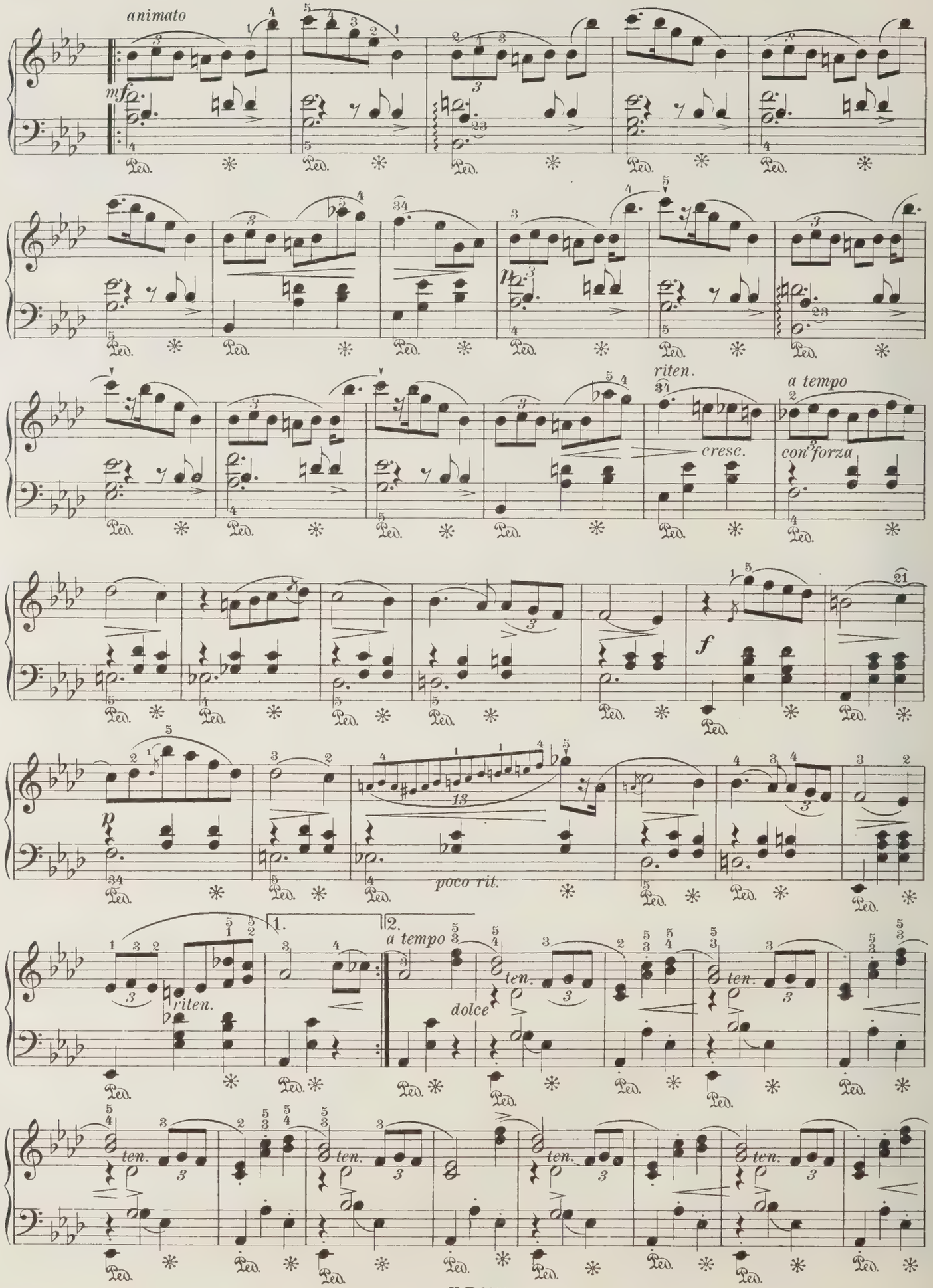

p
pp
dimin.
Più vivo.
pp
m.d.
pp
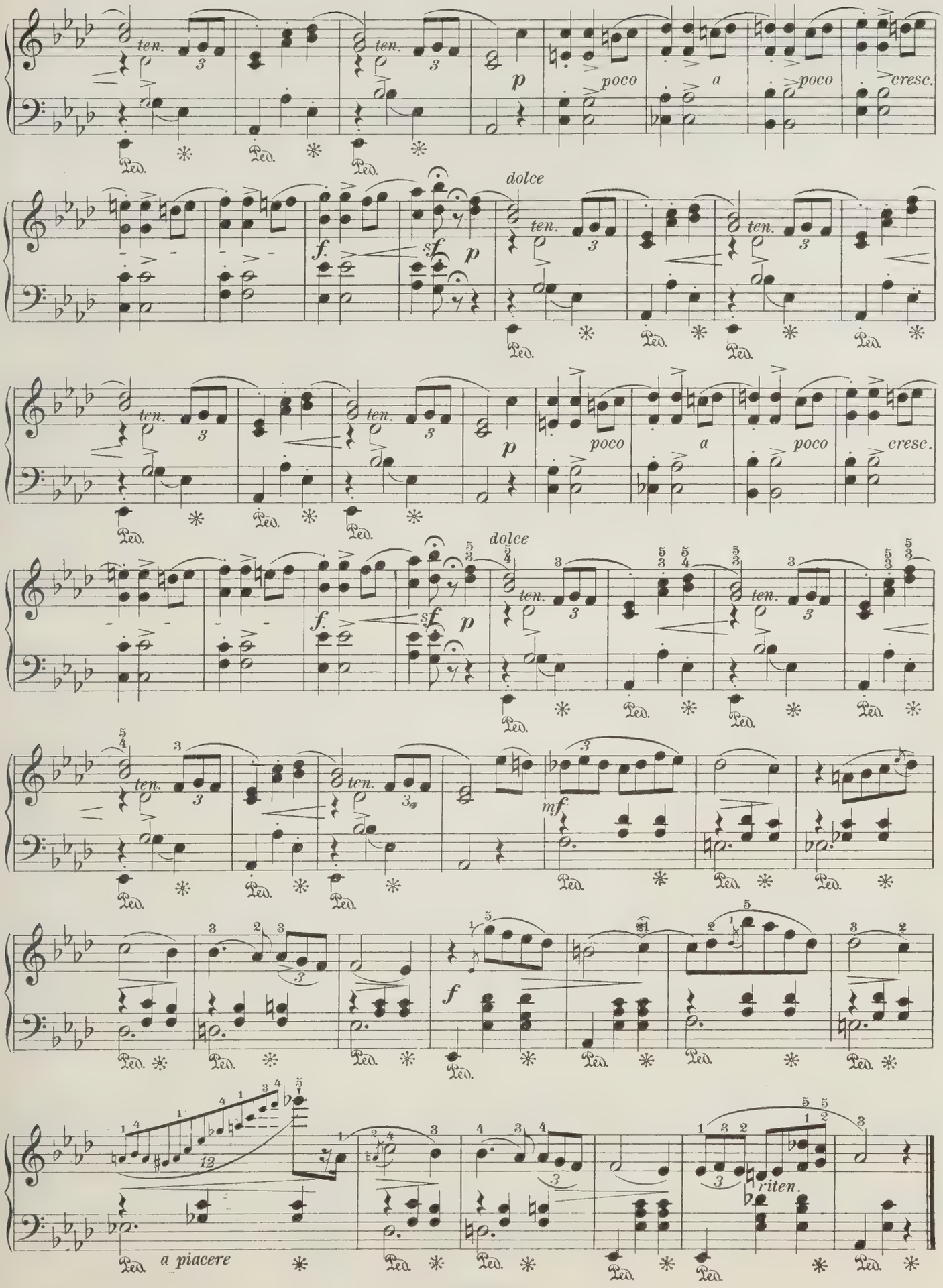
Valse.

Op. 69, No 1. (Oeuvre posthume.)

Lento. (♩ = 138.)



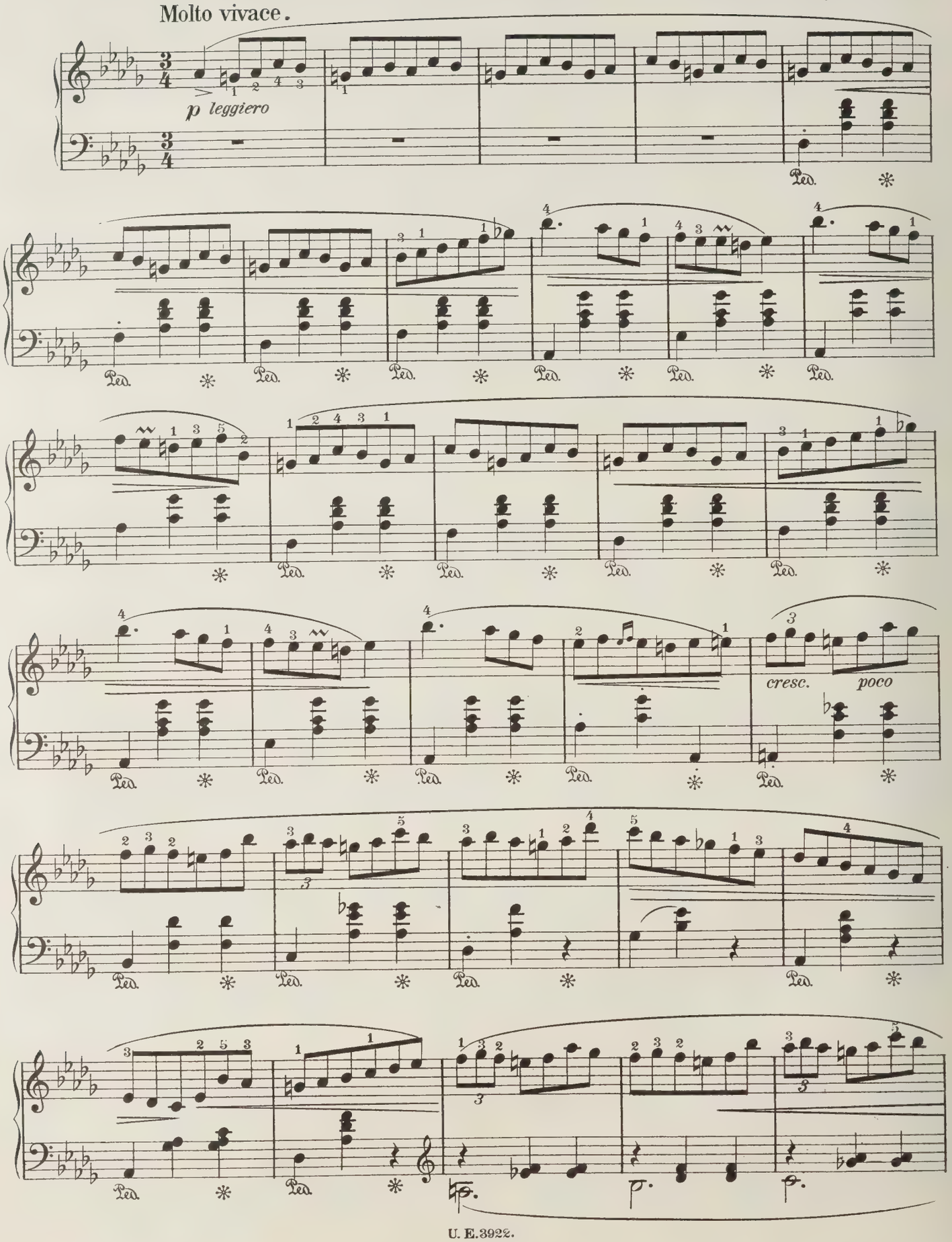

animato
mf
riten.
a tempo
cresc.
con forza
f
poco rit.
1.
2.
a tempo
riten.
dolce
ten.

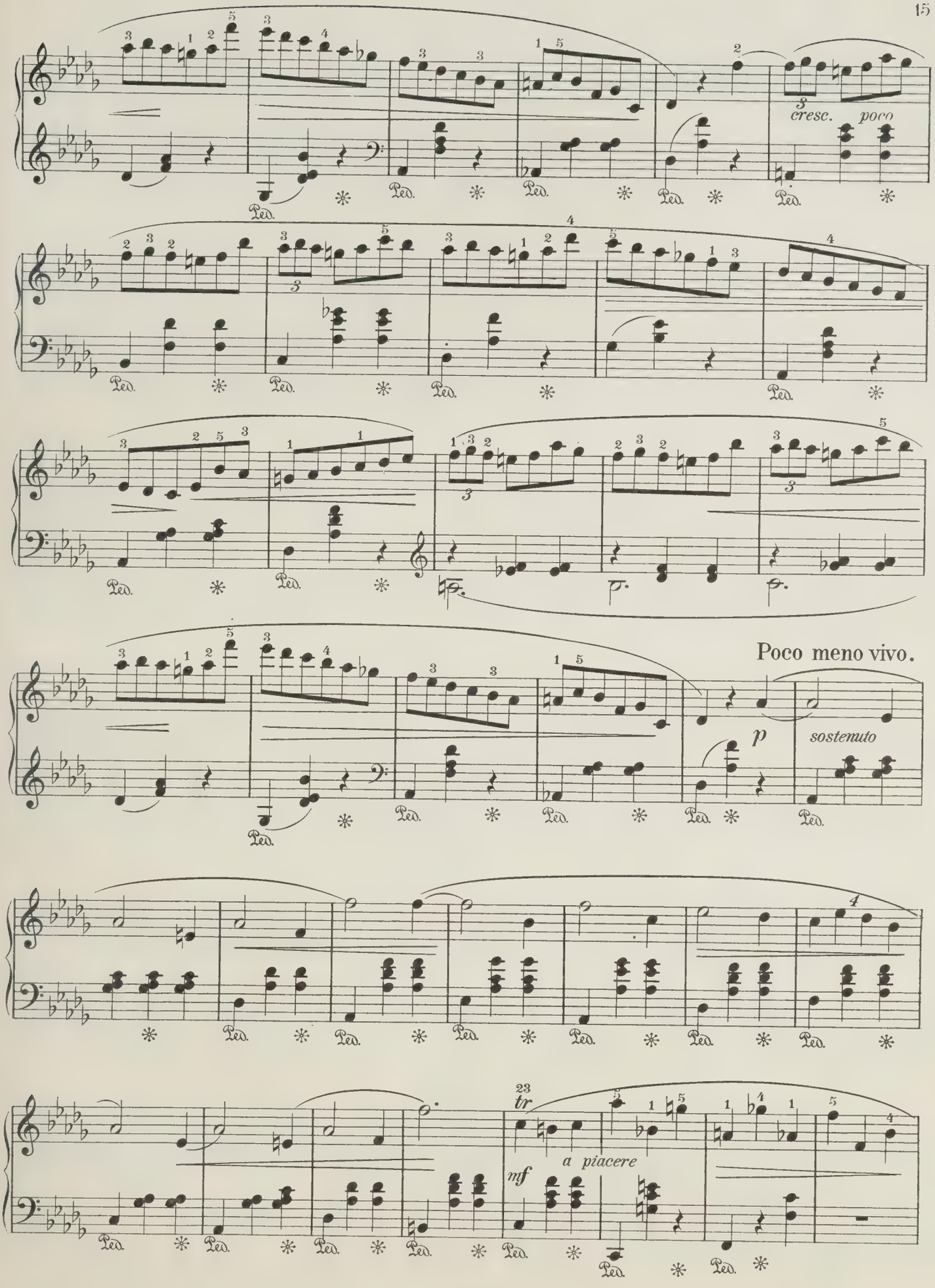

ten.
p
poco
a
poco
cresc.
dolce
f.
sf.
mf
f
a piacere
riten.
Ped.

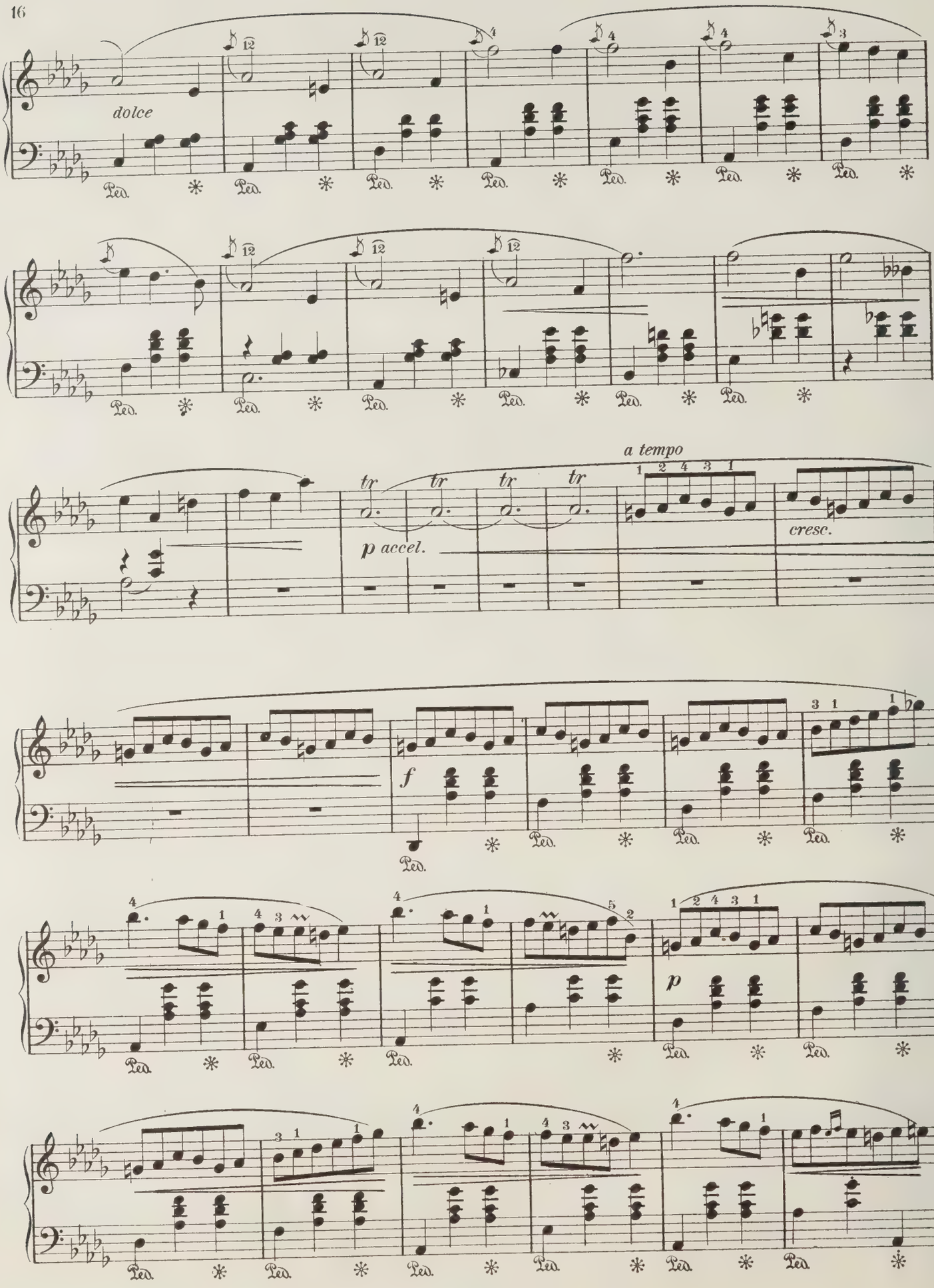
Valse.
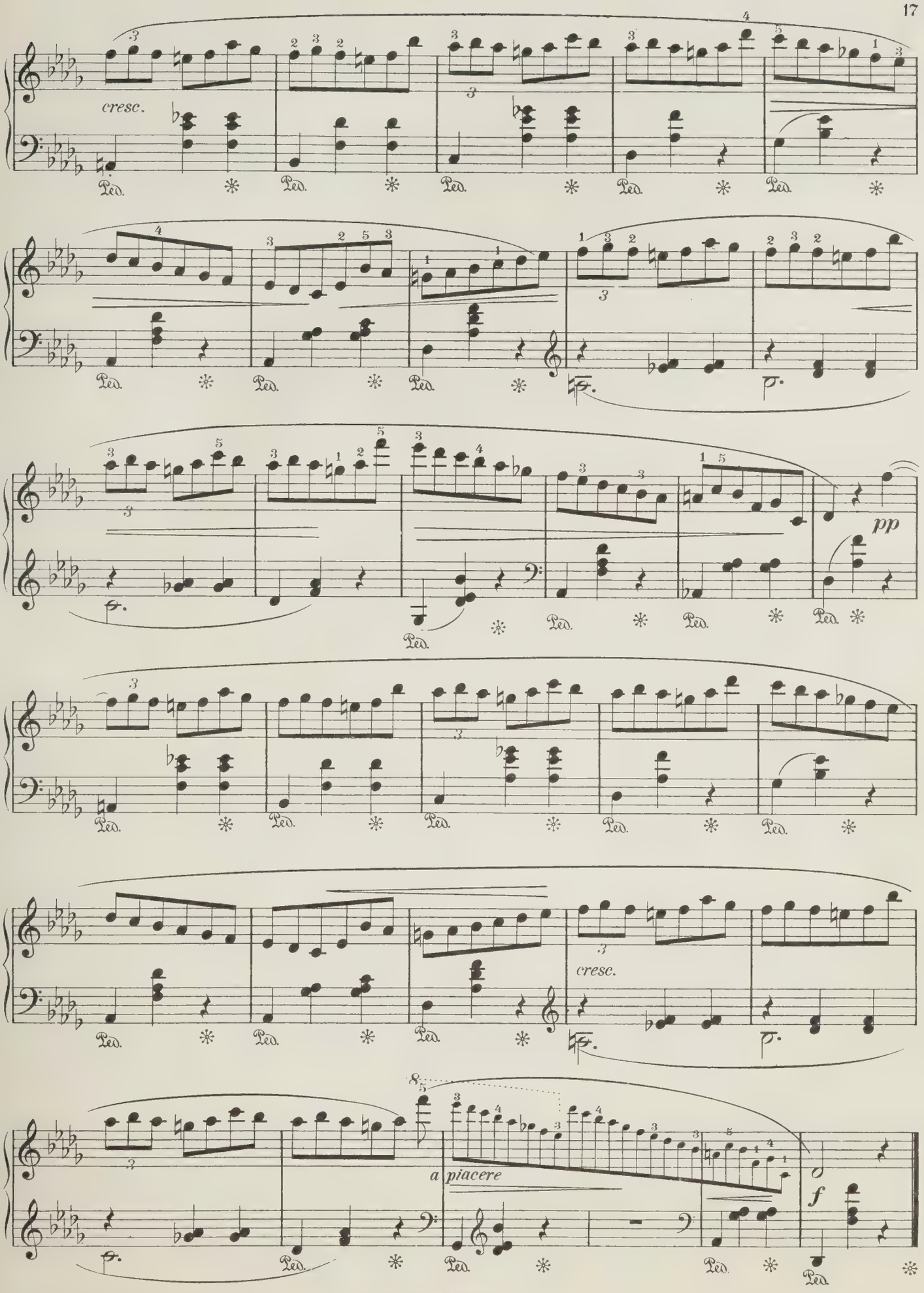
Op. 64, № 1.

Molto vivace.



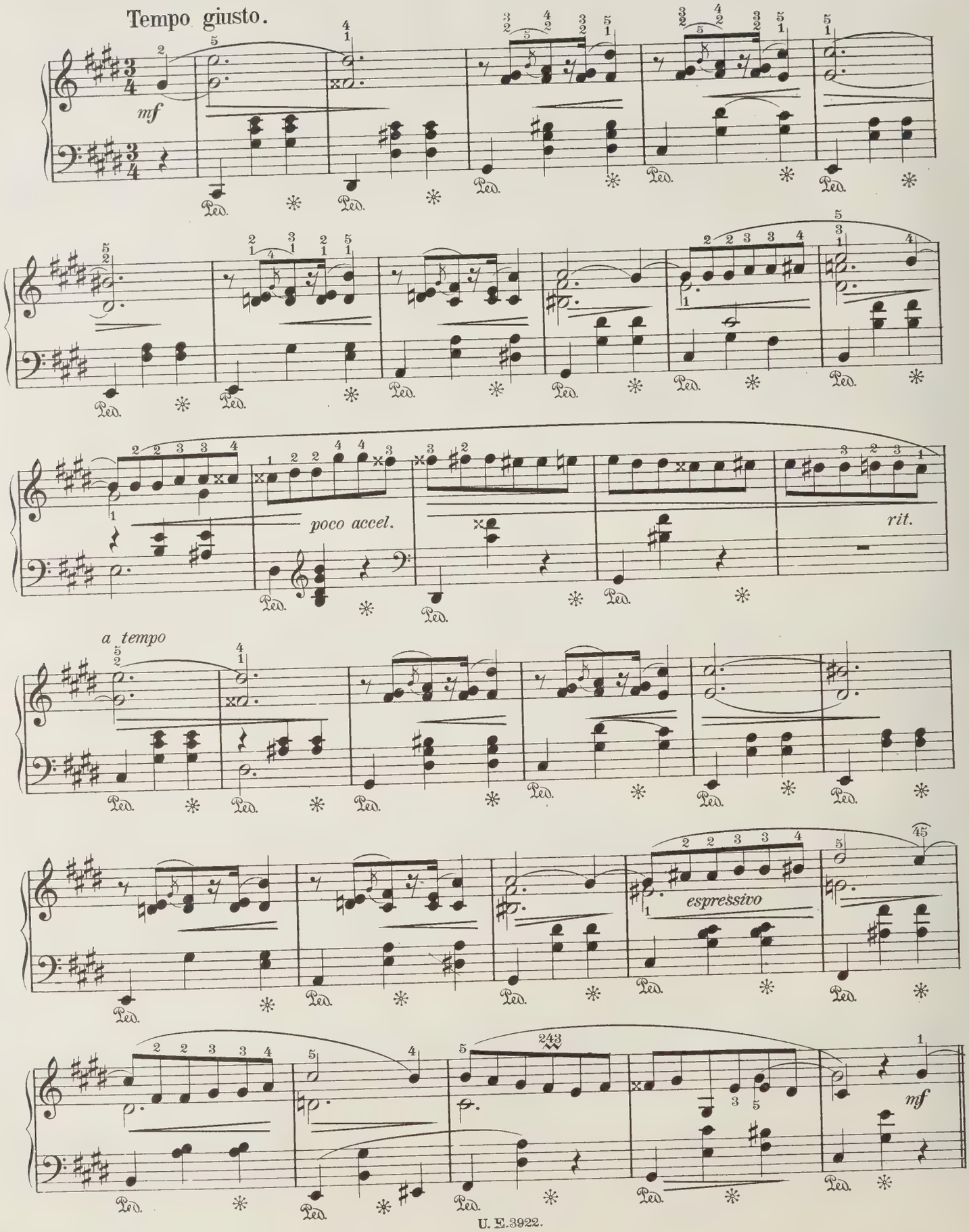

cresc. poco
Poco meno vivo.
p
sostenuto
23
tr
mf
a piacere
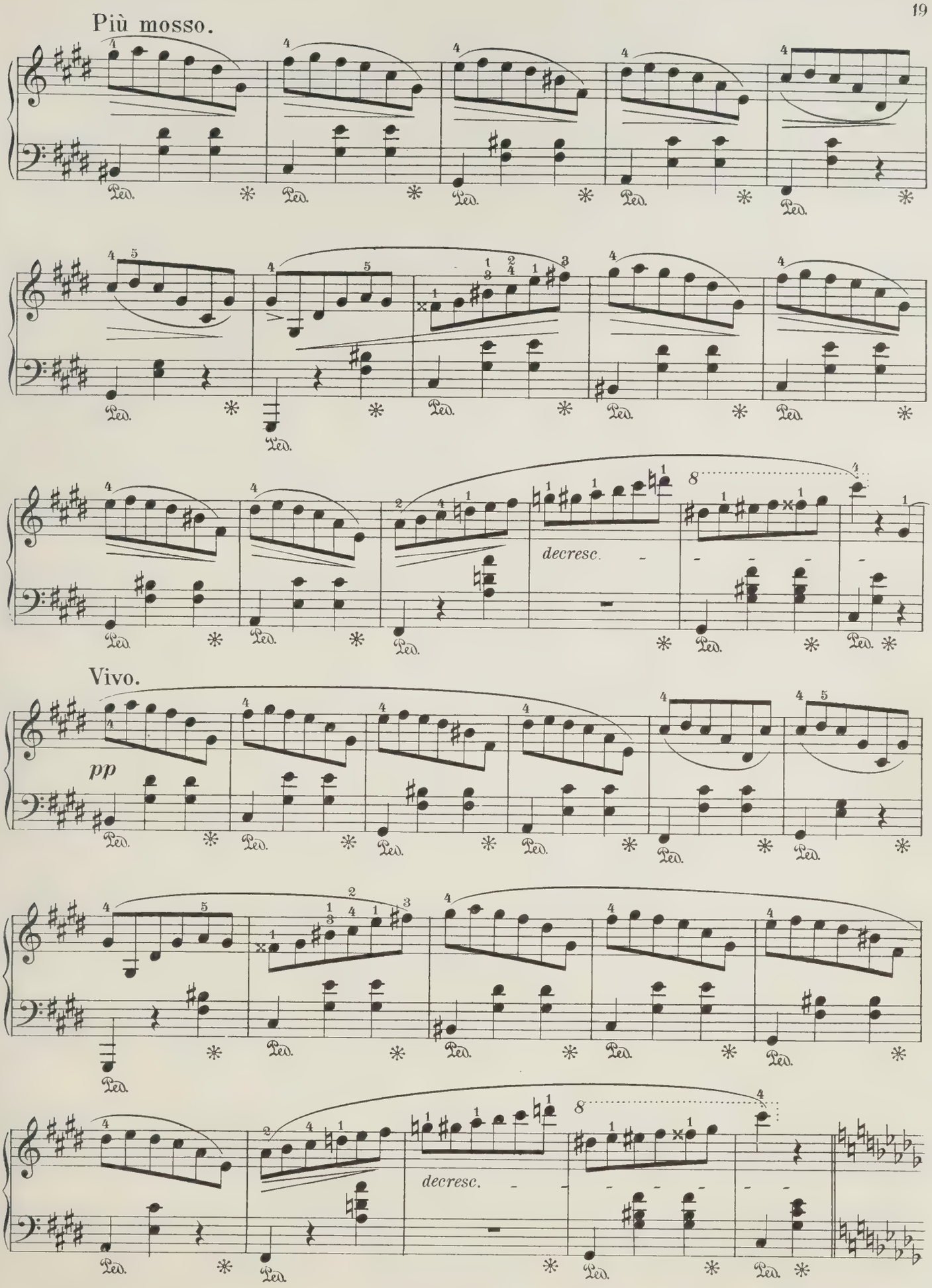

dolce
a tempo
tr
p accel.
cresc.
f
p

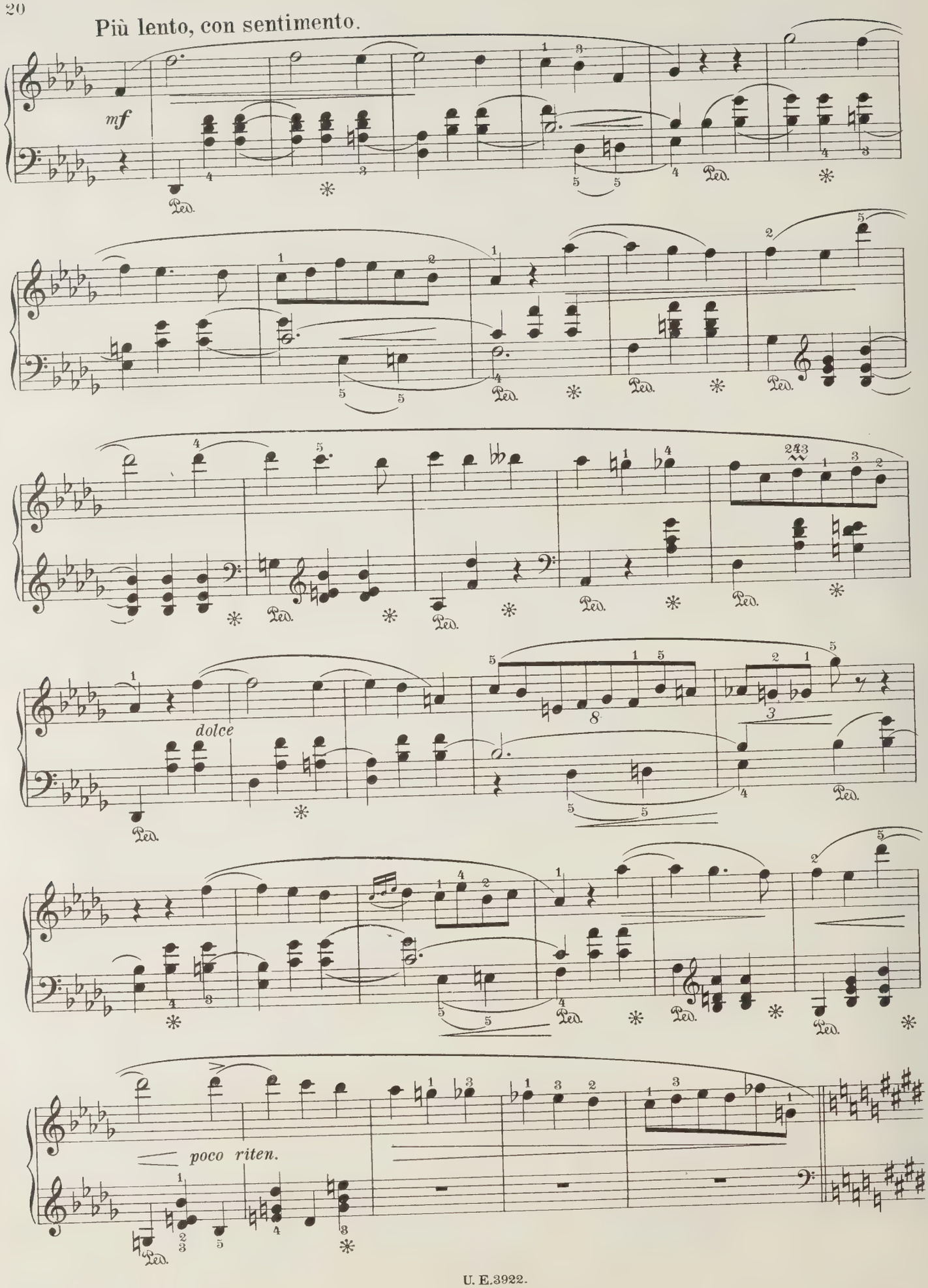

cresc.
pp
cresc.
a piacere
f

VALSE.
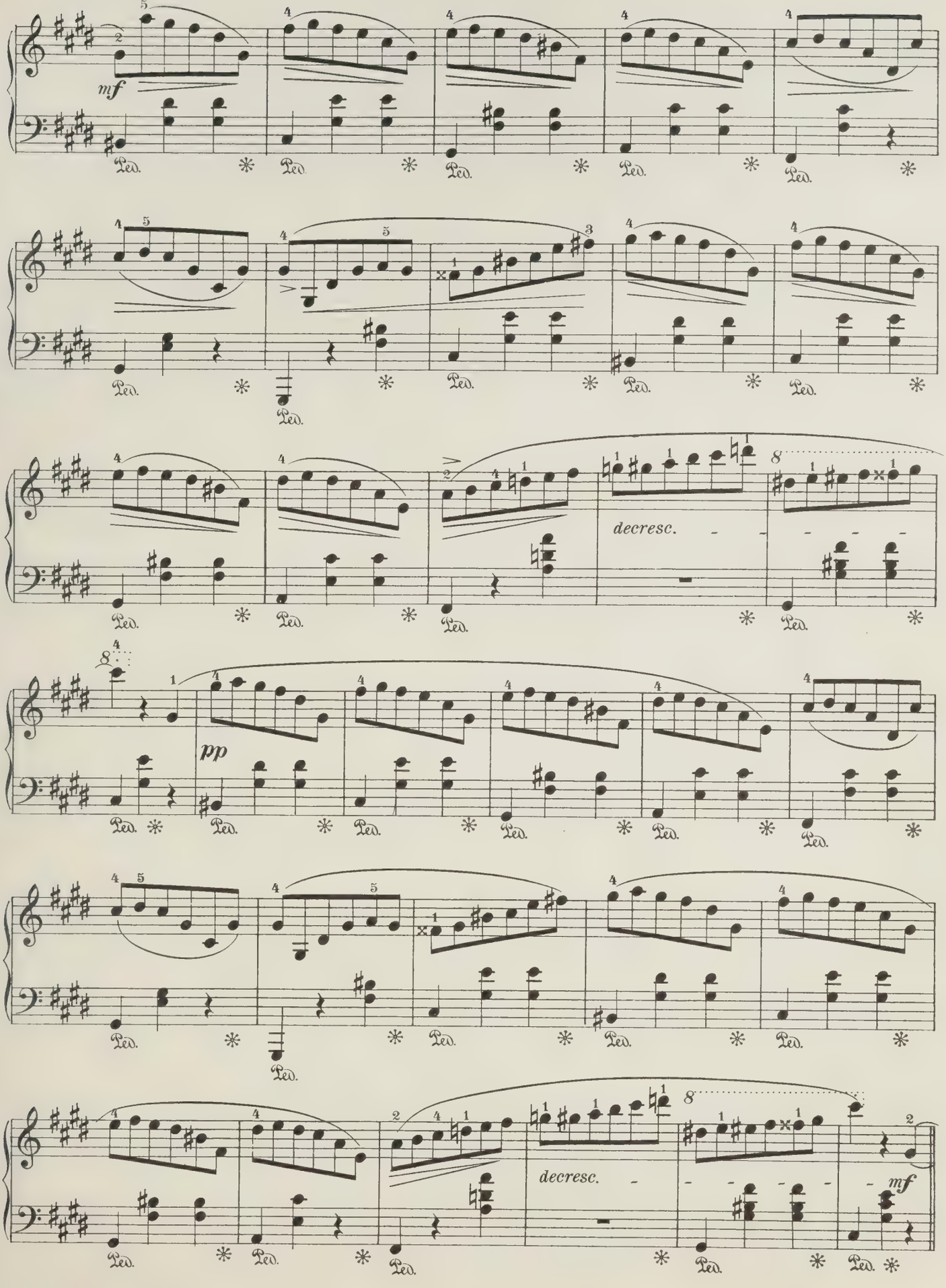
Op. 64, № 2.

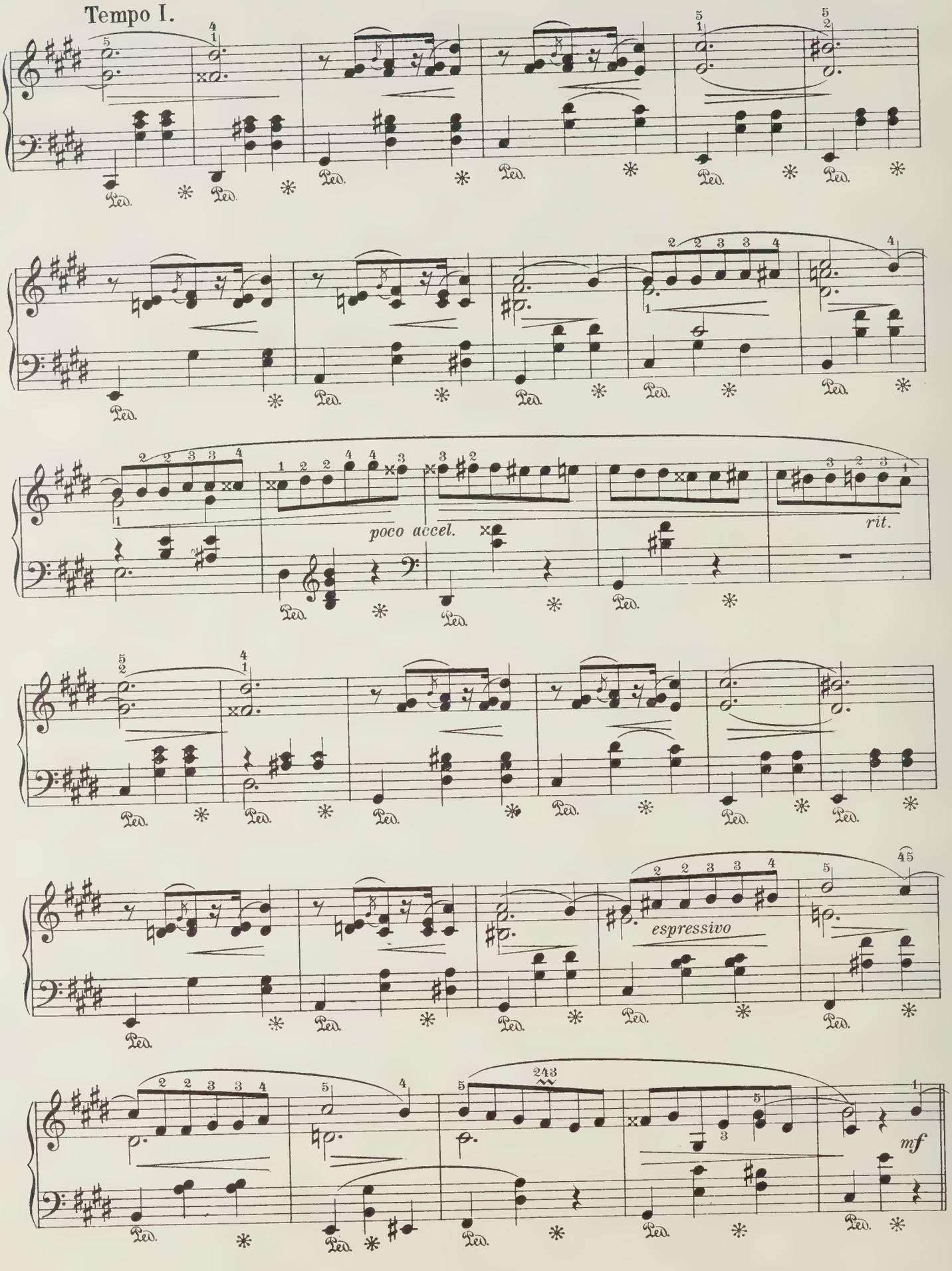



Più mosso.
Ped.
decresc.
Vivo.
pp
Ped.
decresc.
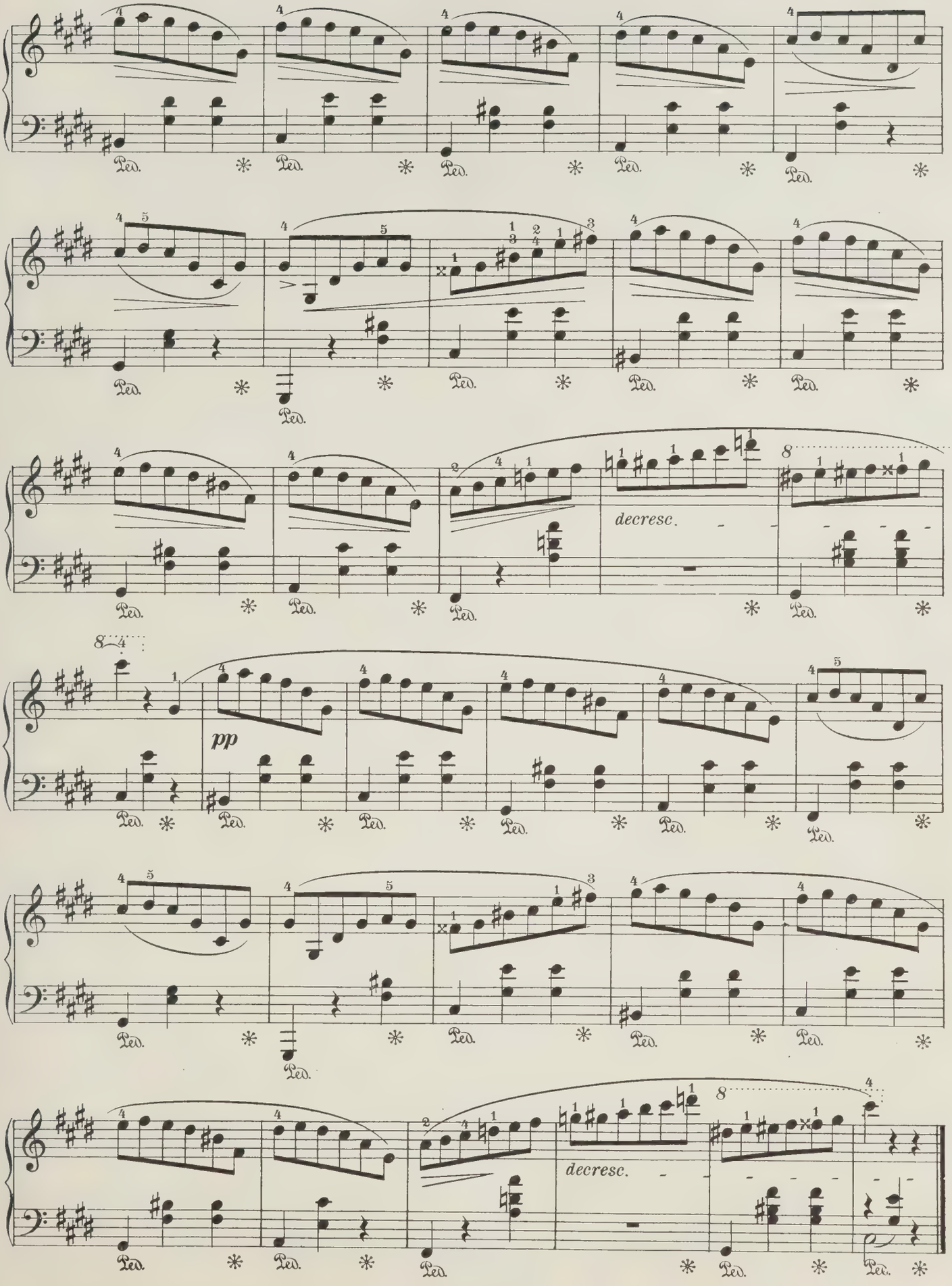

Più lento, con sentimento.
mf
Ped.
dolce
poco riten.

Più mosso.



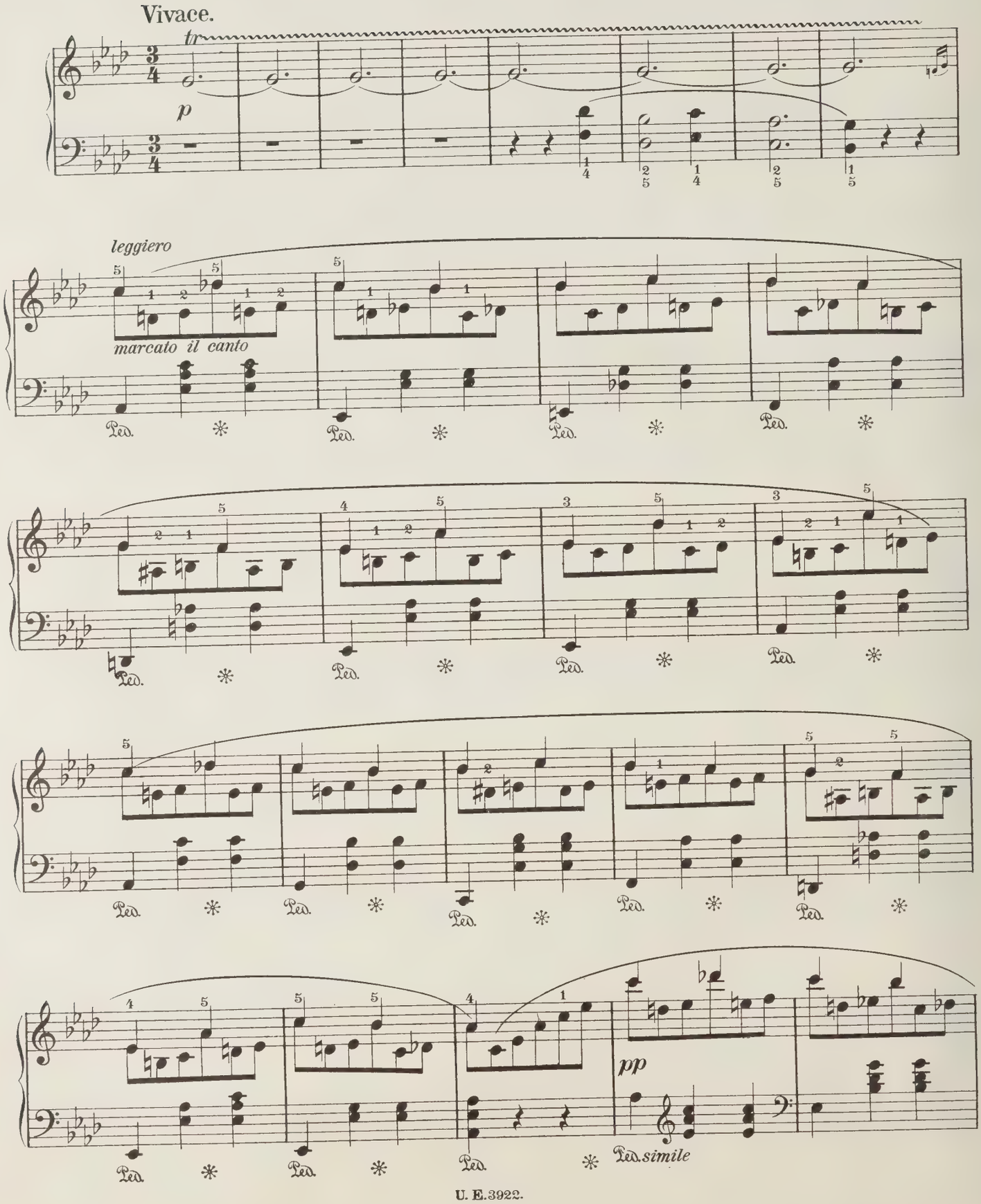

Tempo I.
poco accel.
rit.
espressivo
mf
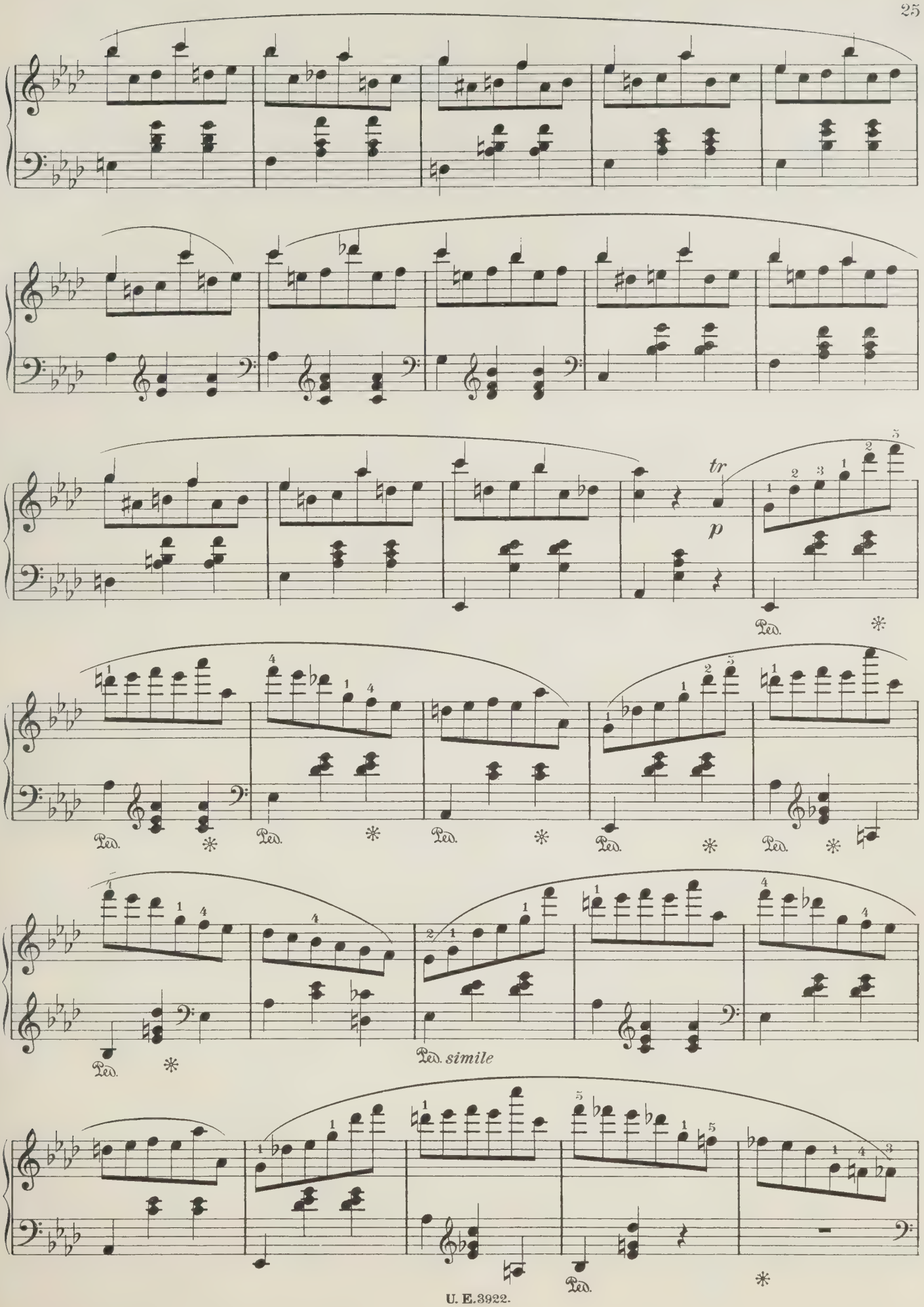
Più mosso.
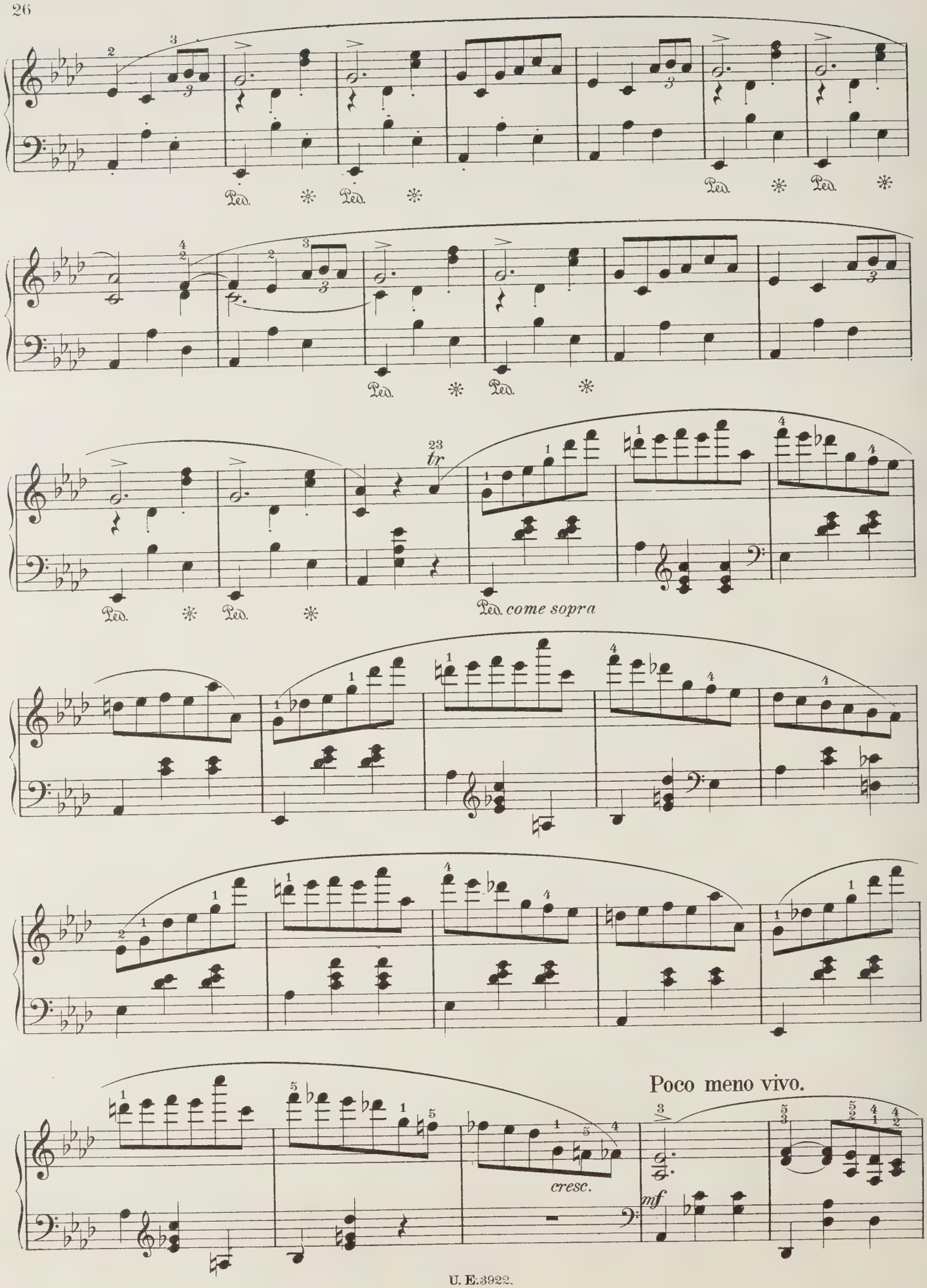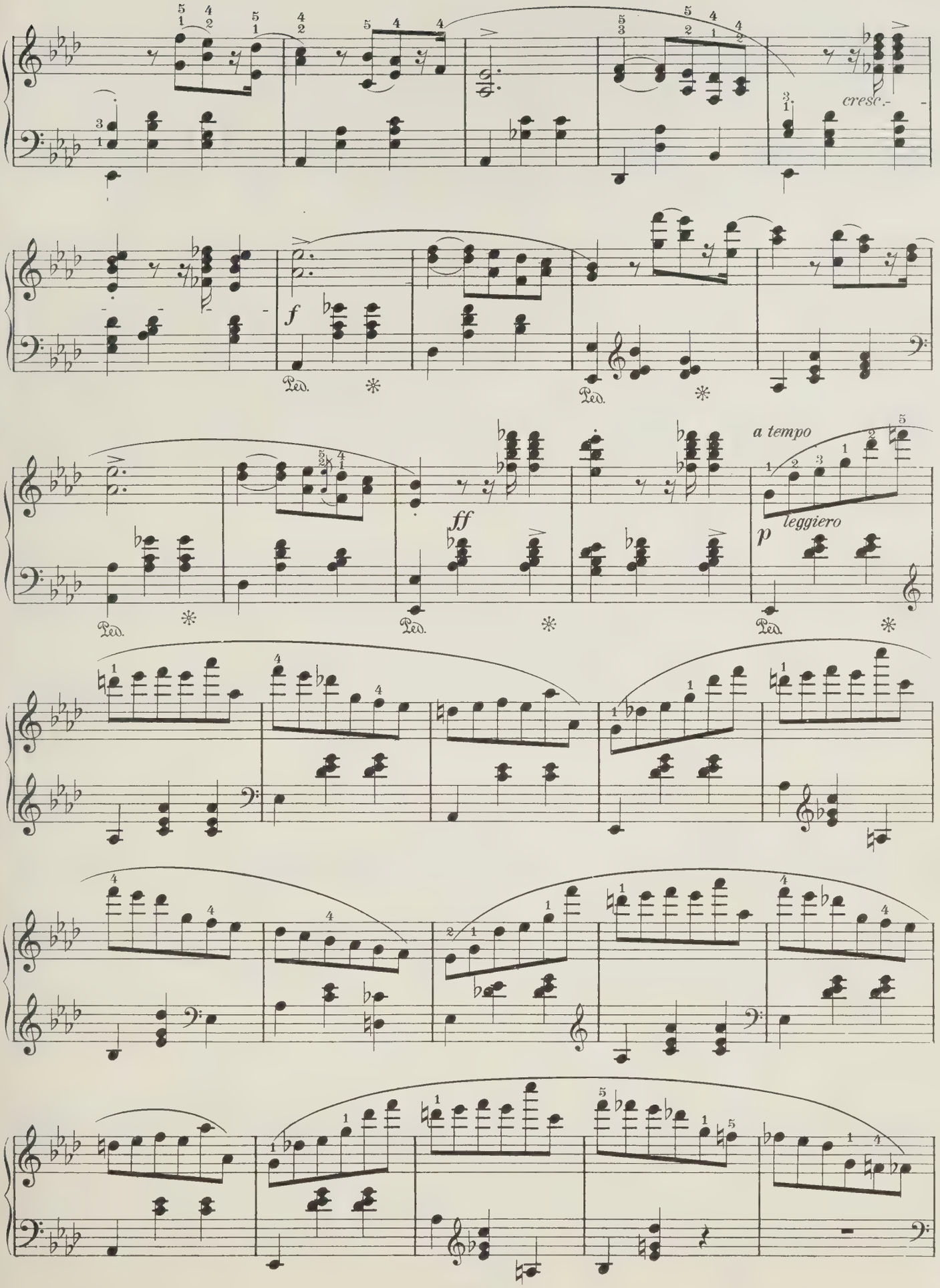


Grande Valse.

Op. 42.

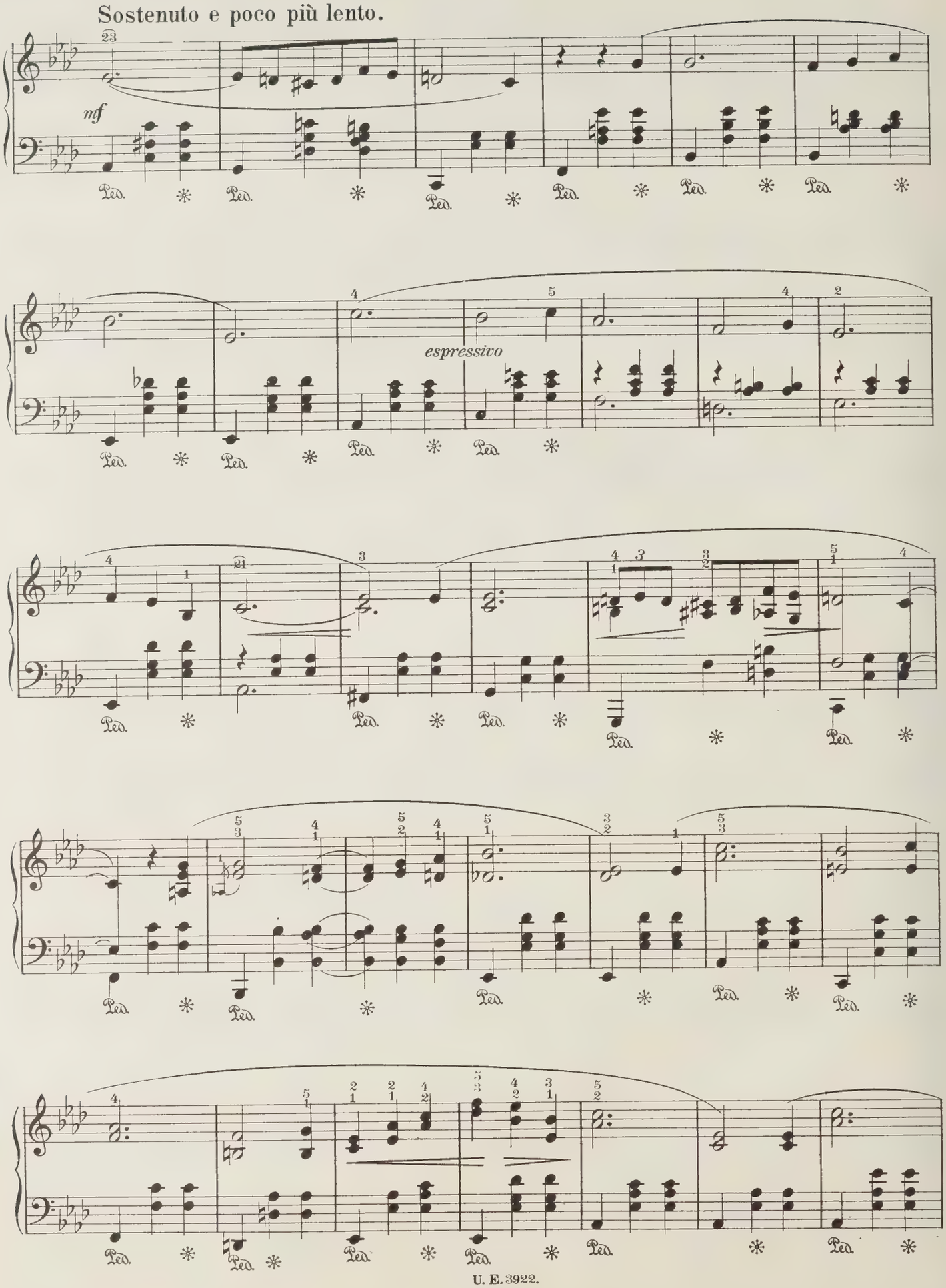


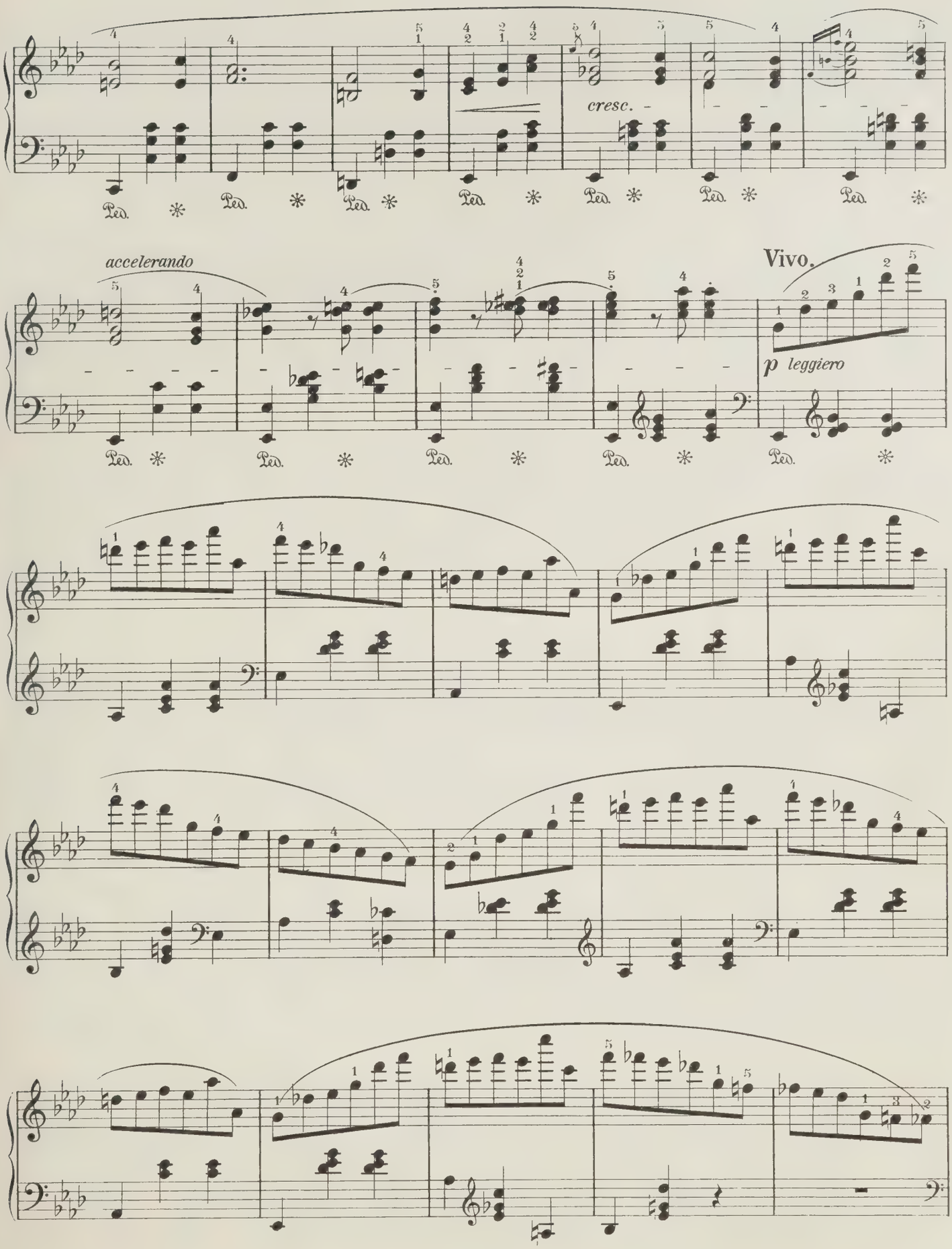

tr
p
Ped.
*
Ped. simile


Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. *
tr
Ped. * Ped. *
Ped. come sopra
cresc.
Poco meno vivo.
mf
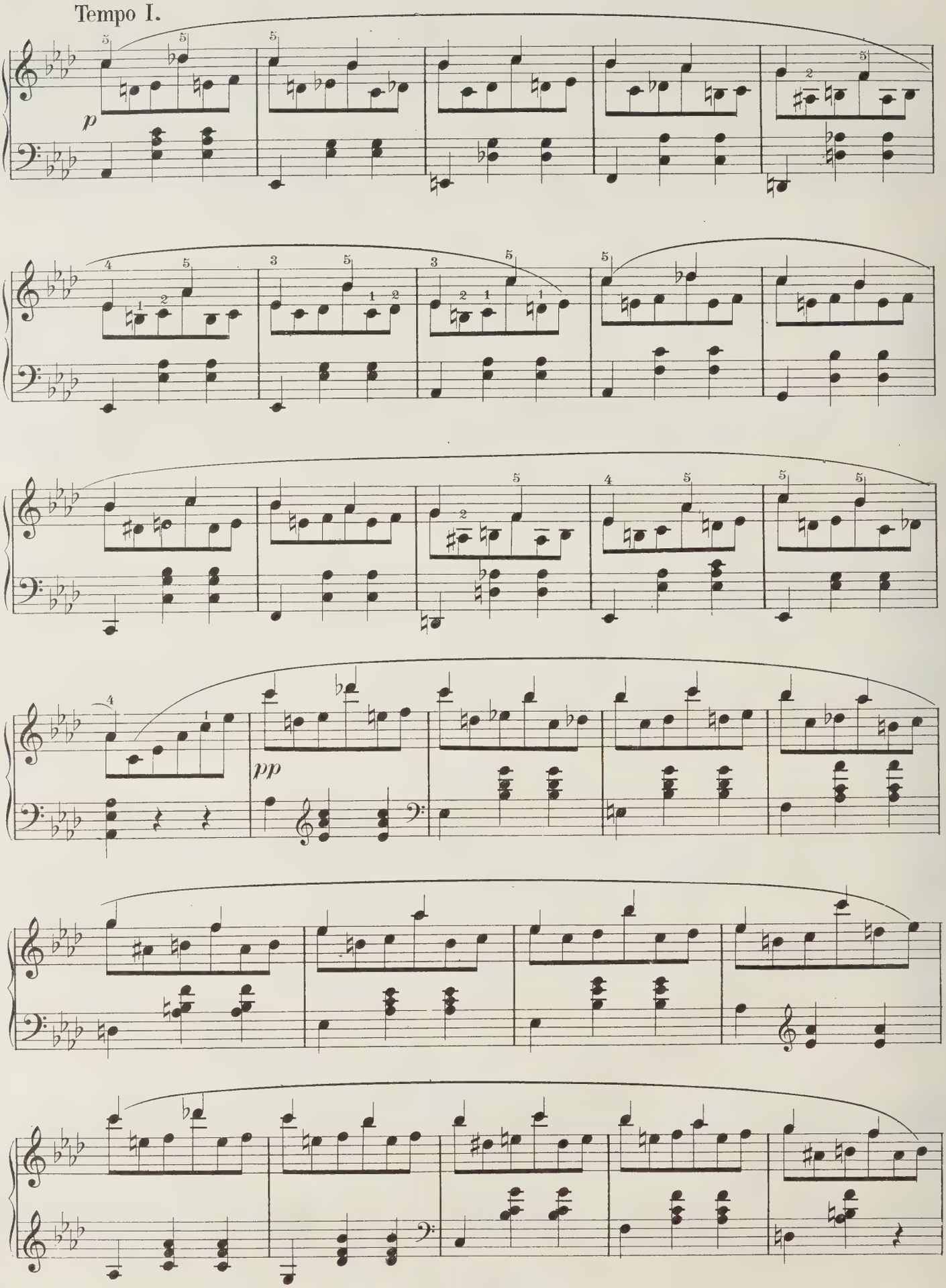

cresc.
f
Ped.
ff
a tempo
p
leggiero
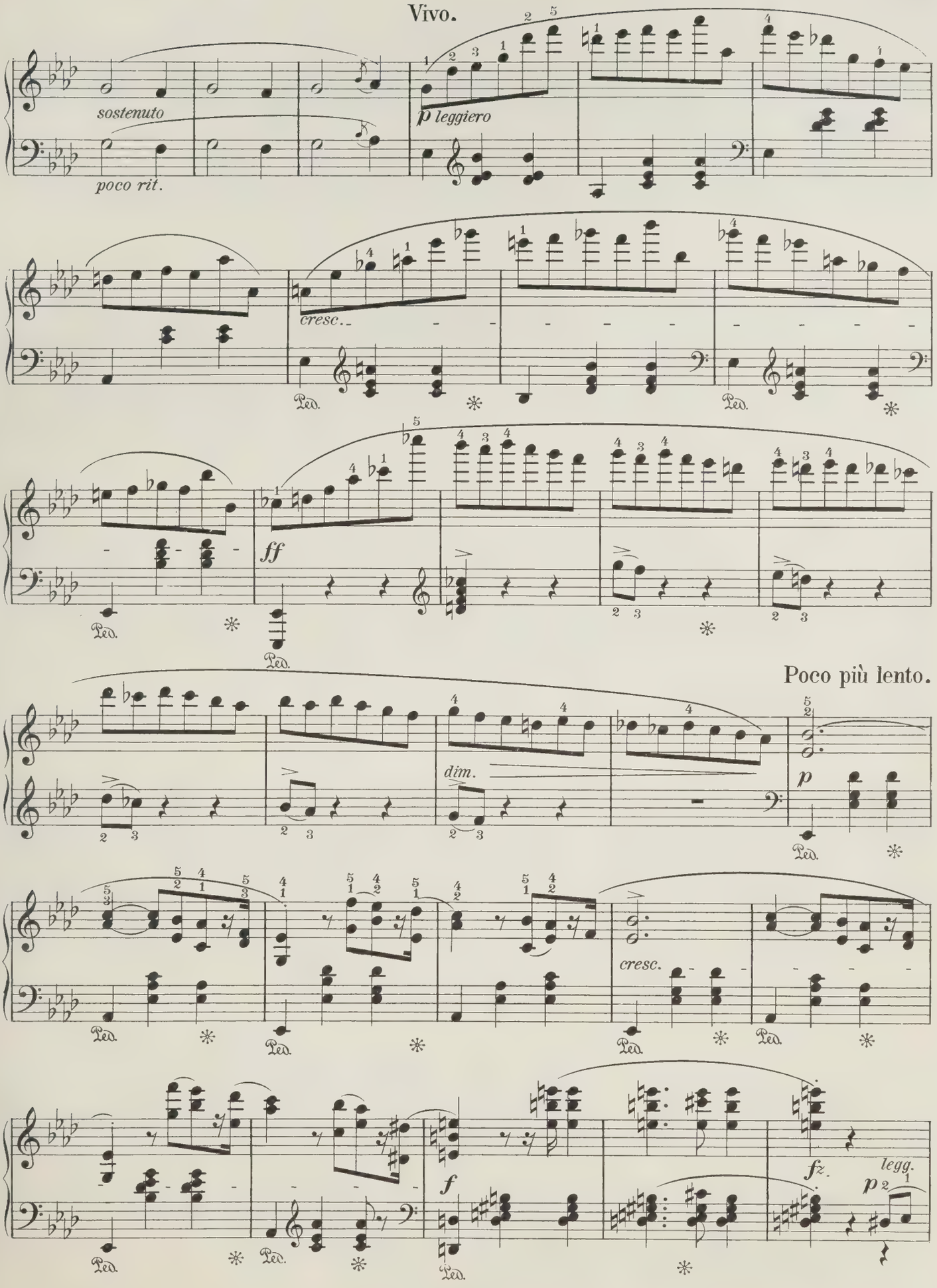
Sostenuto e poco più lento.
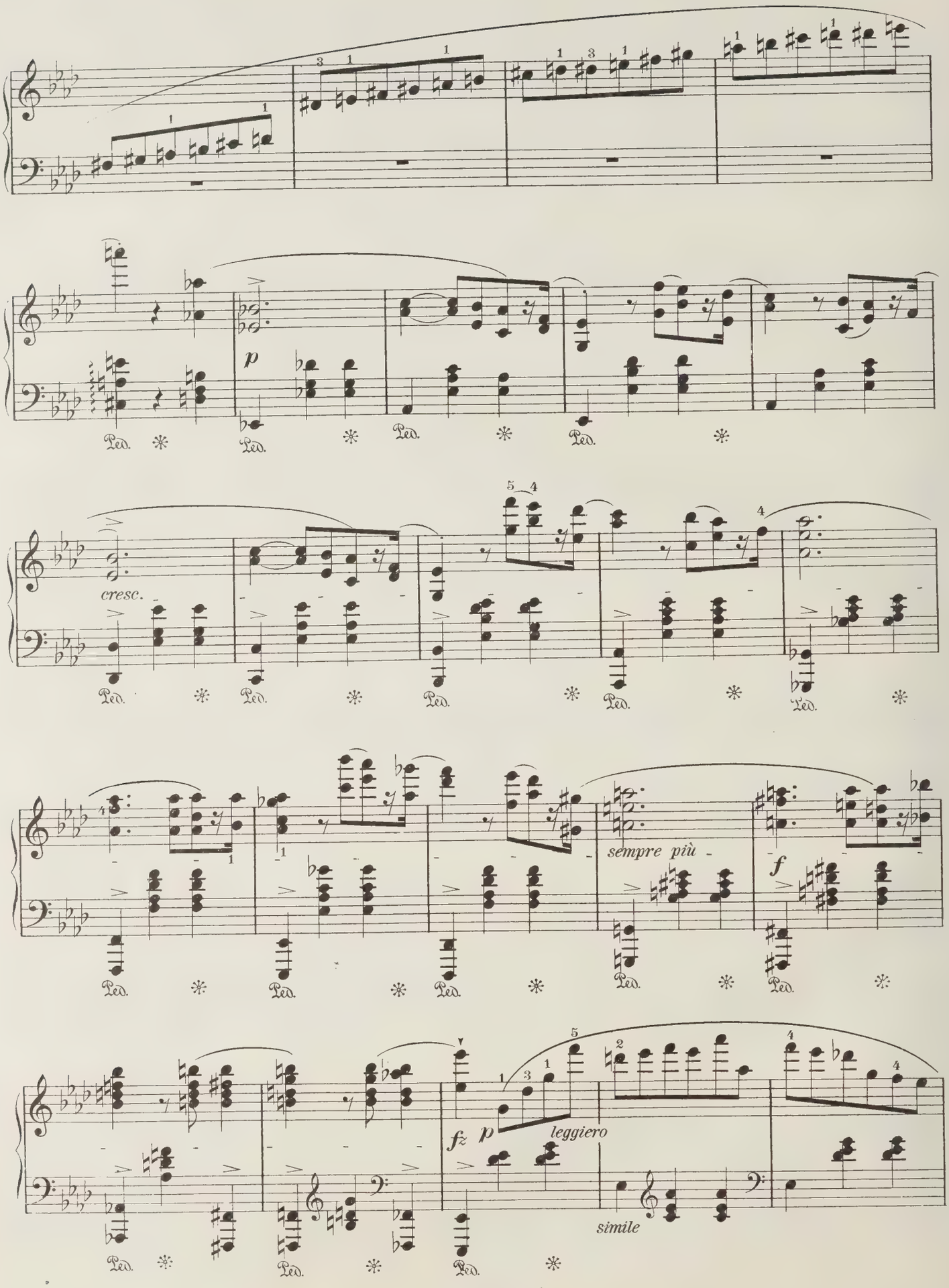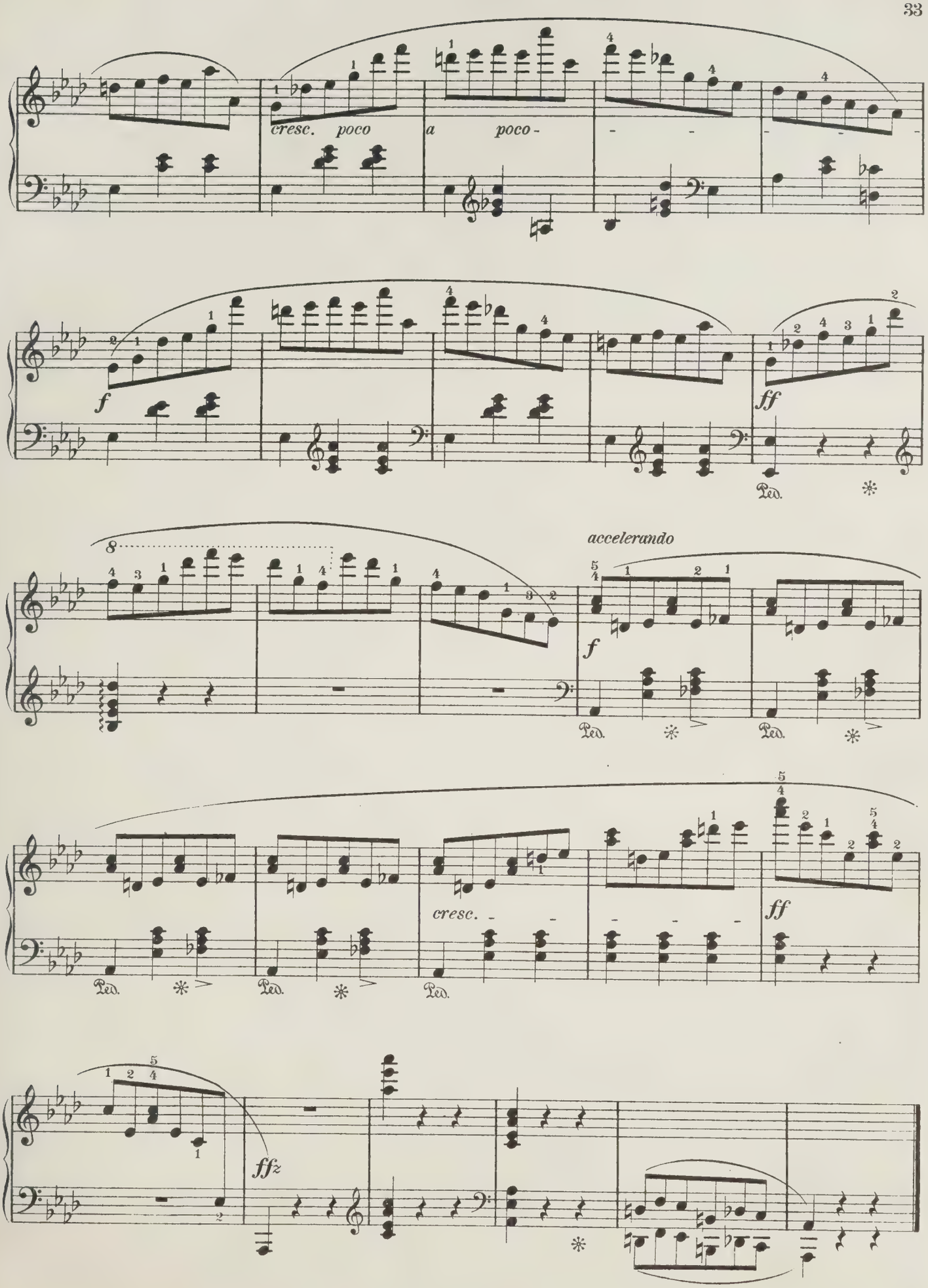



cresc.
accelerando
Vivo.
p leggiero

Tempo I.



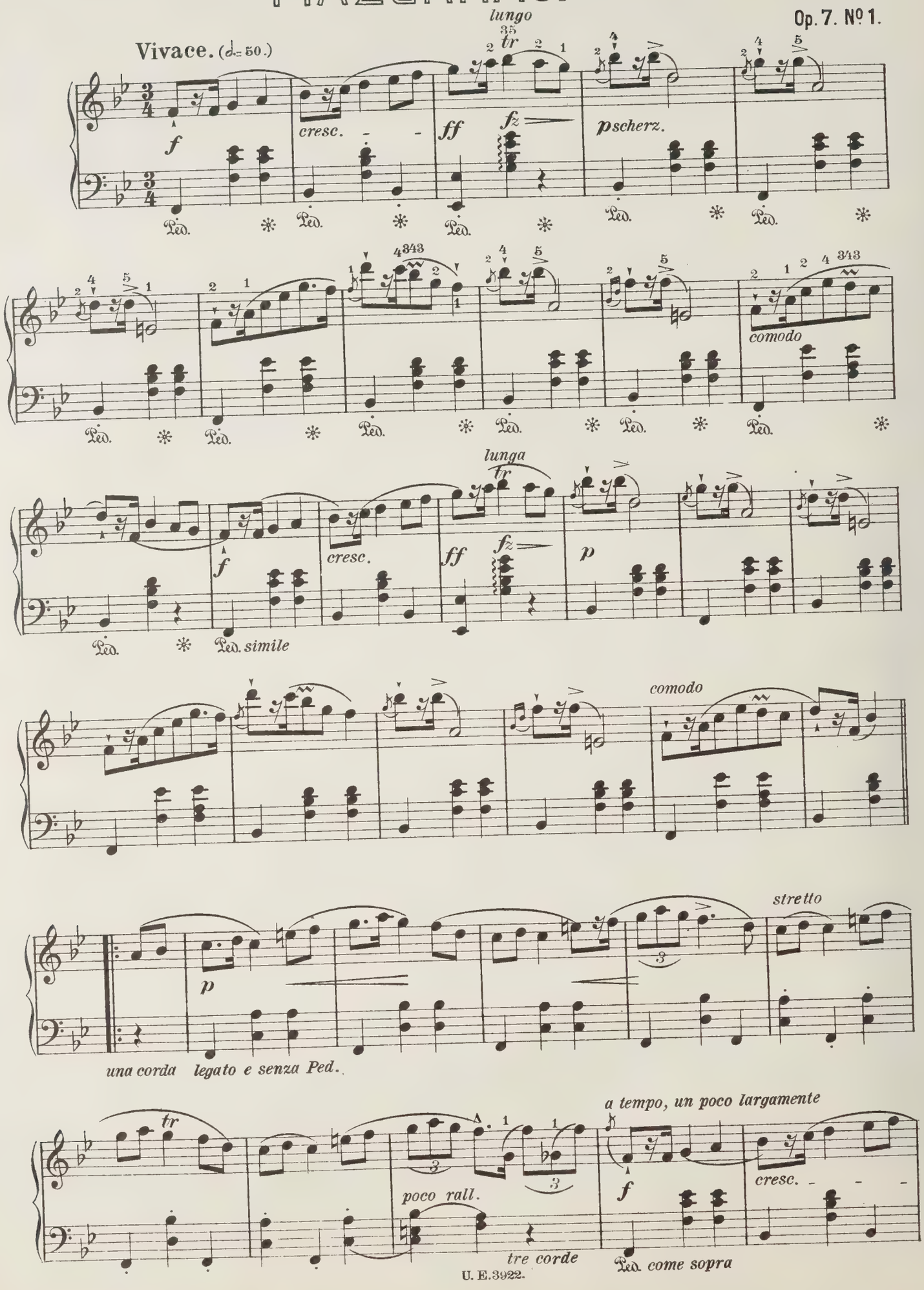

Vivo.
sostenuto
poco rit.
p leggiero
cresc.
ff
Poco più lento.
dim.
p
cresc.
f
fz
legg.
Ped.

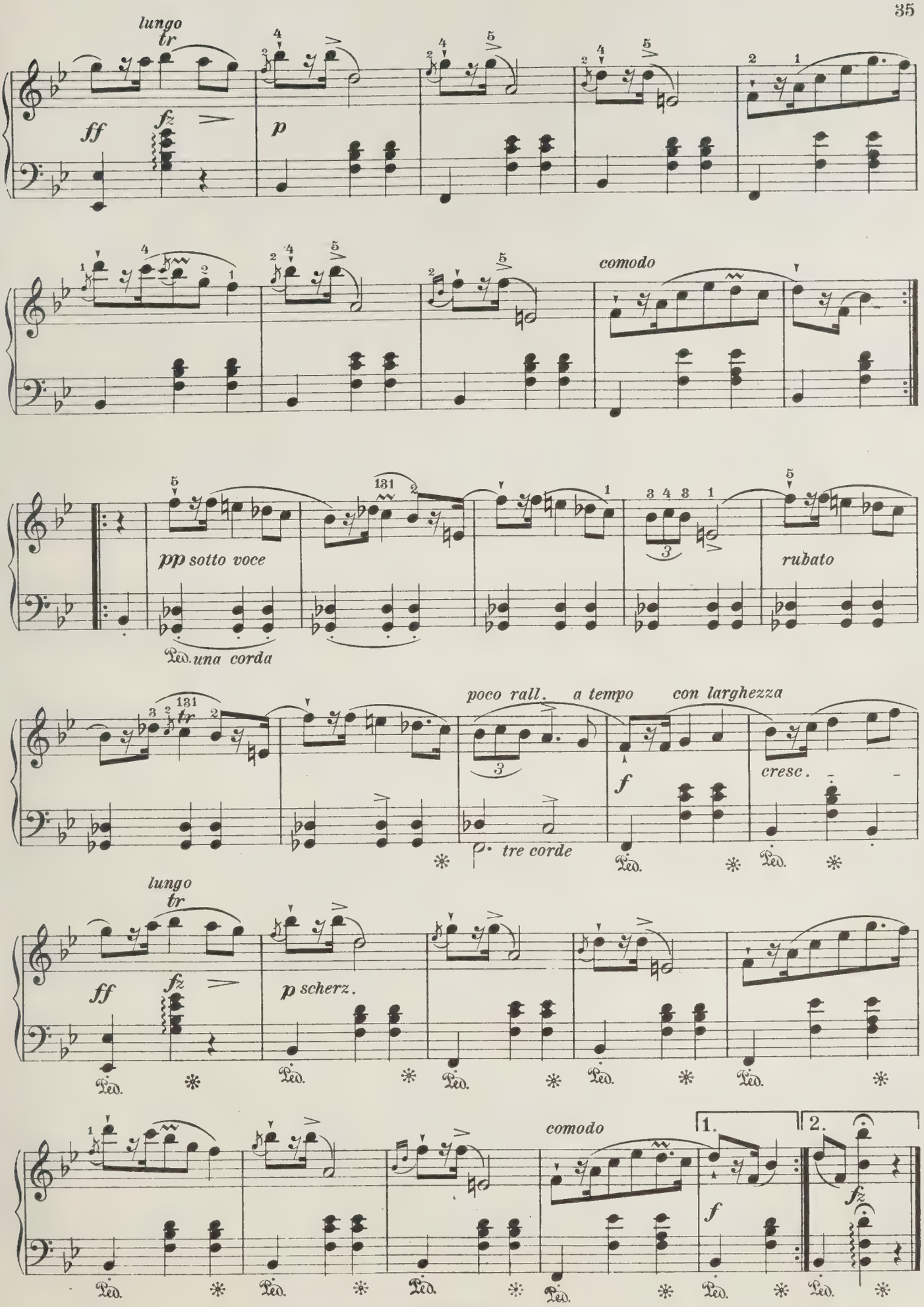

p
cresc.
sempre più
f
fz
p
leggiero
simile
Ped.

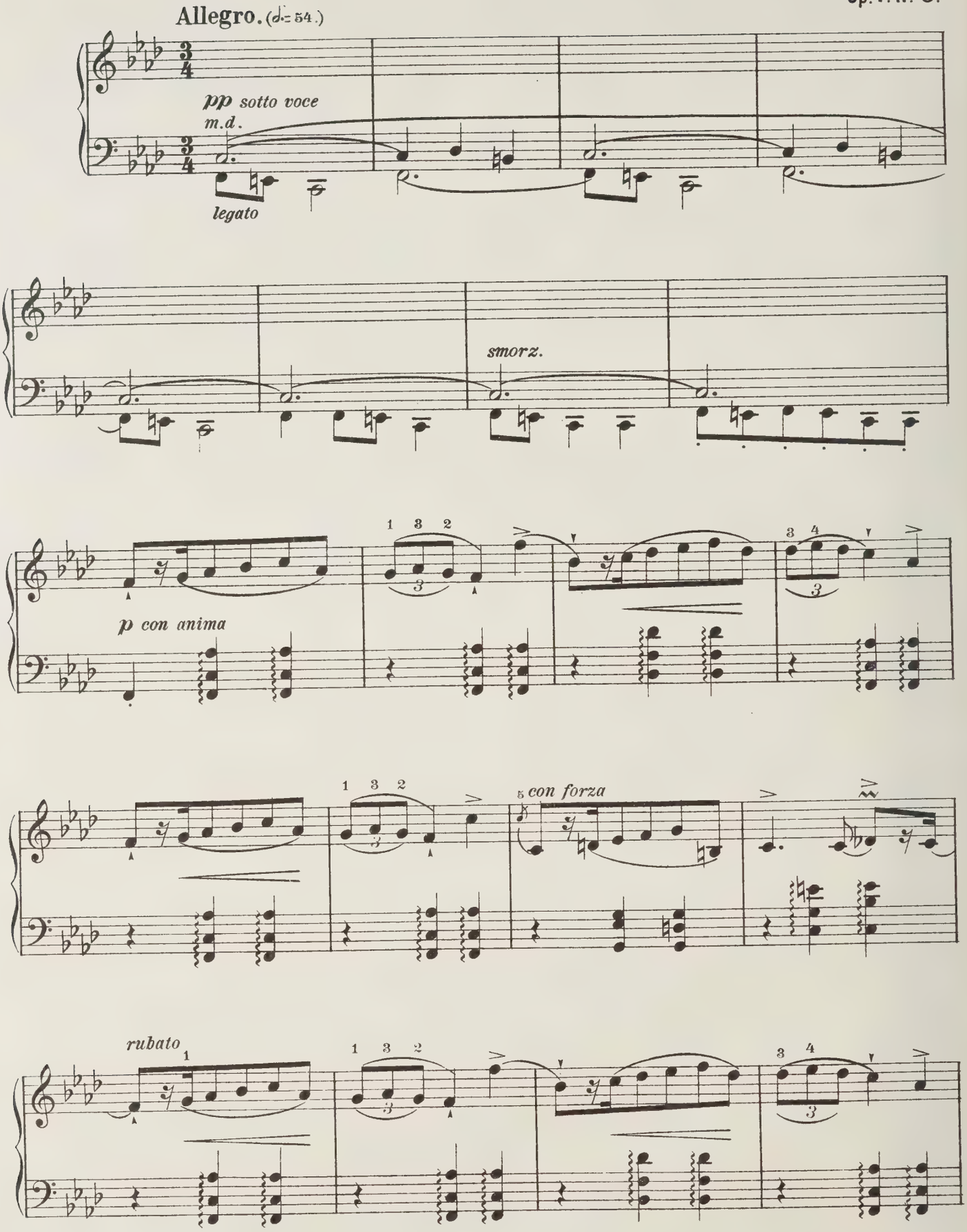

cresc. poco a poco -
f
ff
Ped.
8
accelerando
f
Ped.
cresc.
ff
ffz
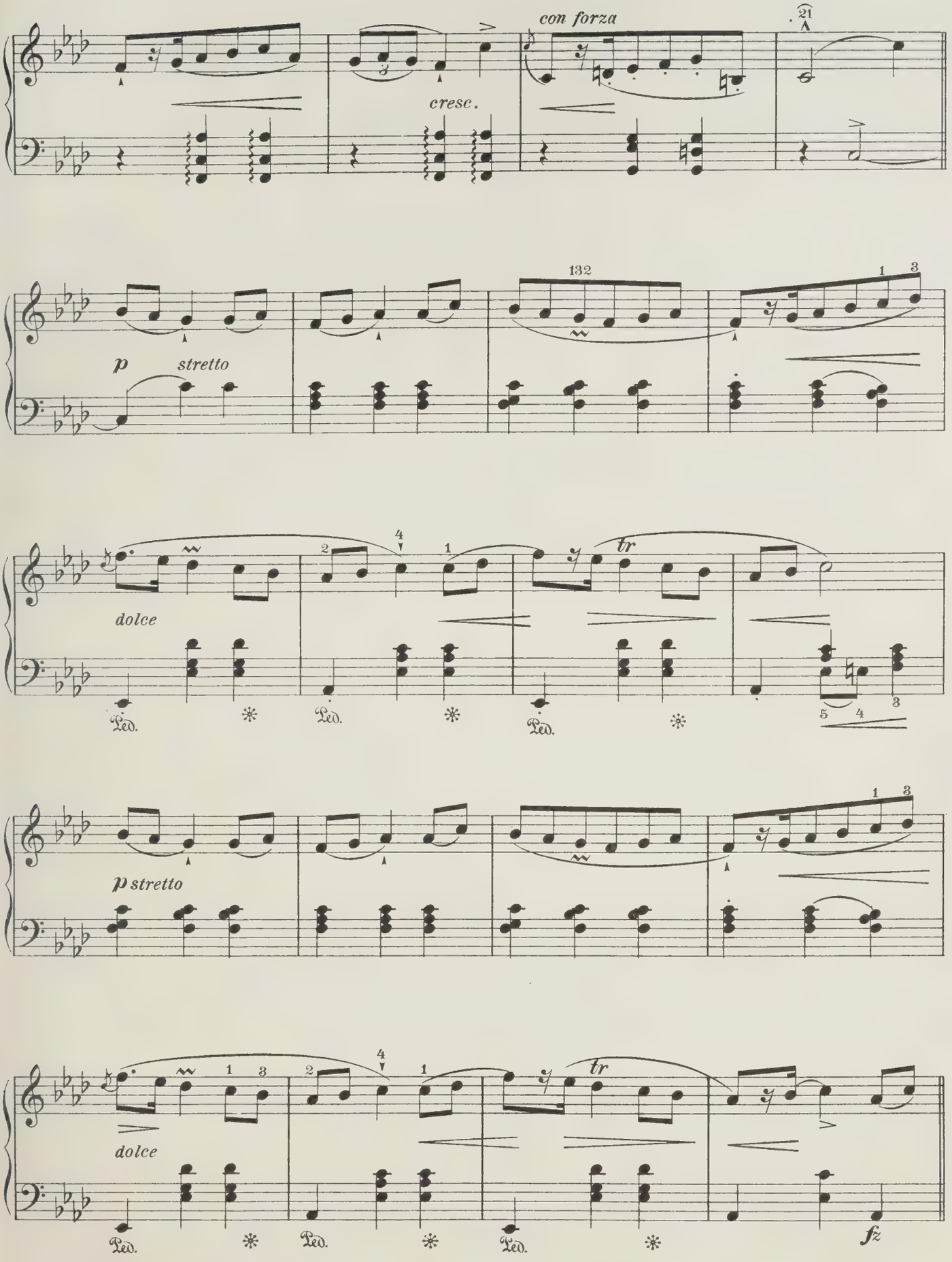
MAZURKAS.

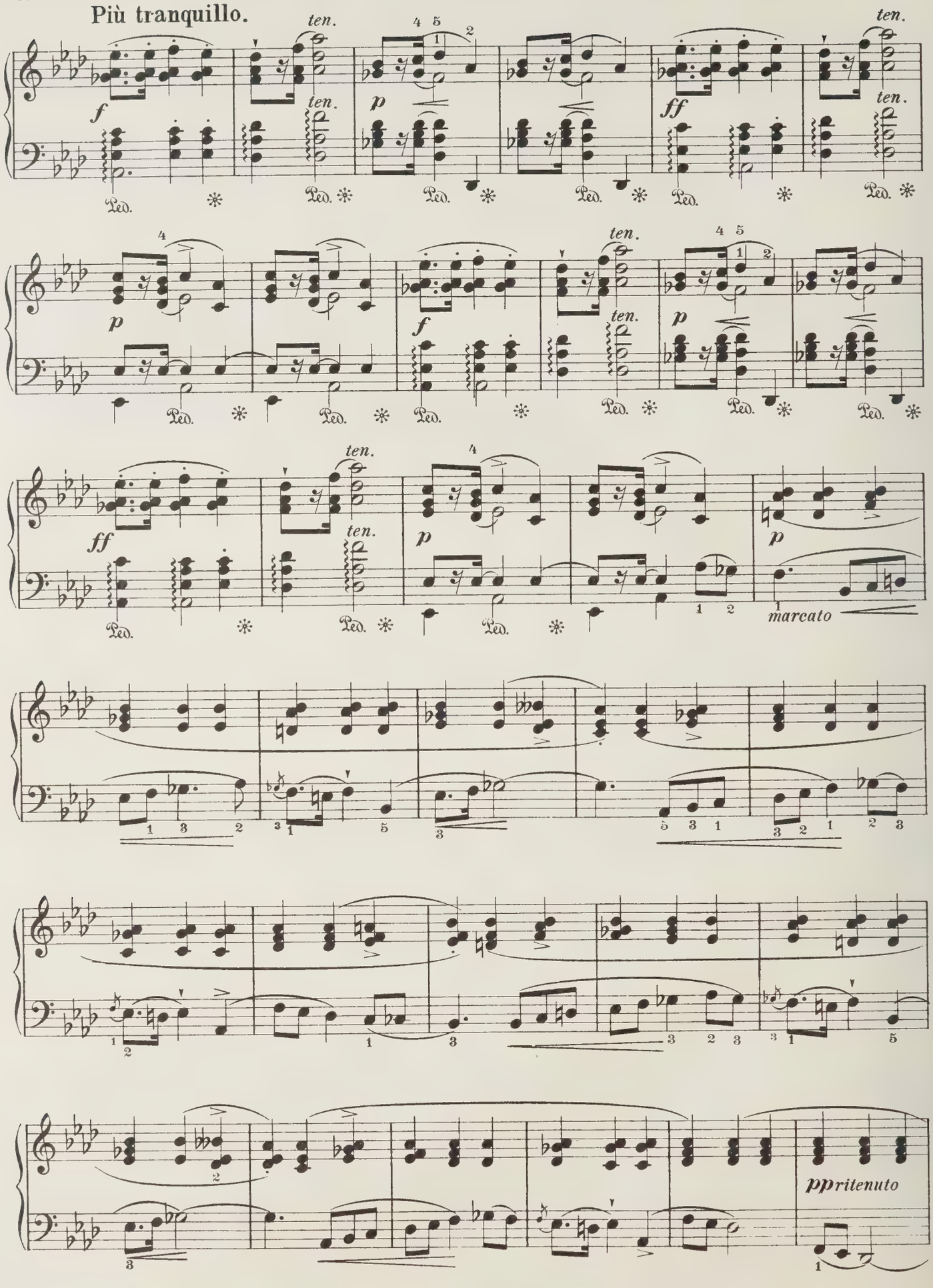
Op. 7. Nº 1.

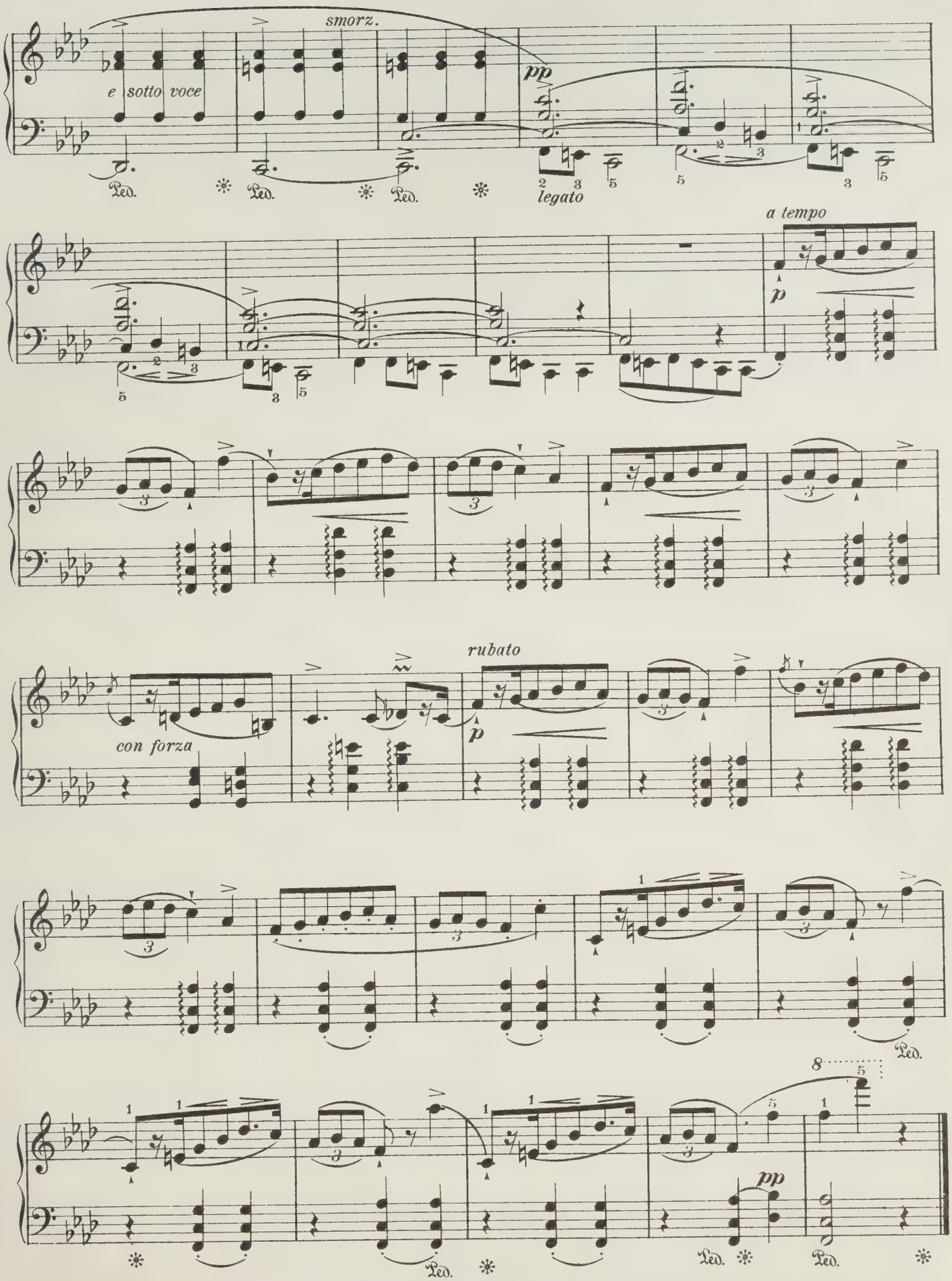



lungo
tr
ff
fz
p
comodo
pp sotto voce
una corda
rubato
poco rall.
a tempo
con larghezza
cresc.
tre corde
f
lungo
tr
ff
fz
p scherz.
comodo
1.
2.
f
fz


Allegro. (♩= 54.)
pp sotto voce
m.d.
legato
smorz.
p con anima
con forza
rubato
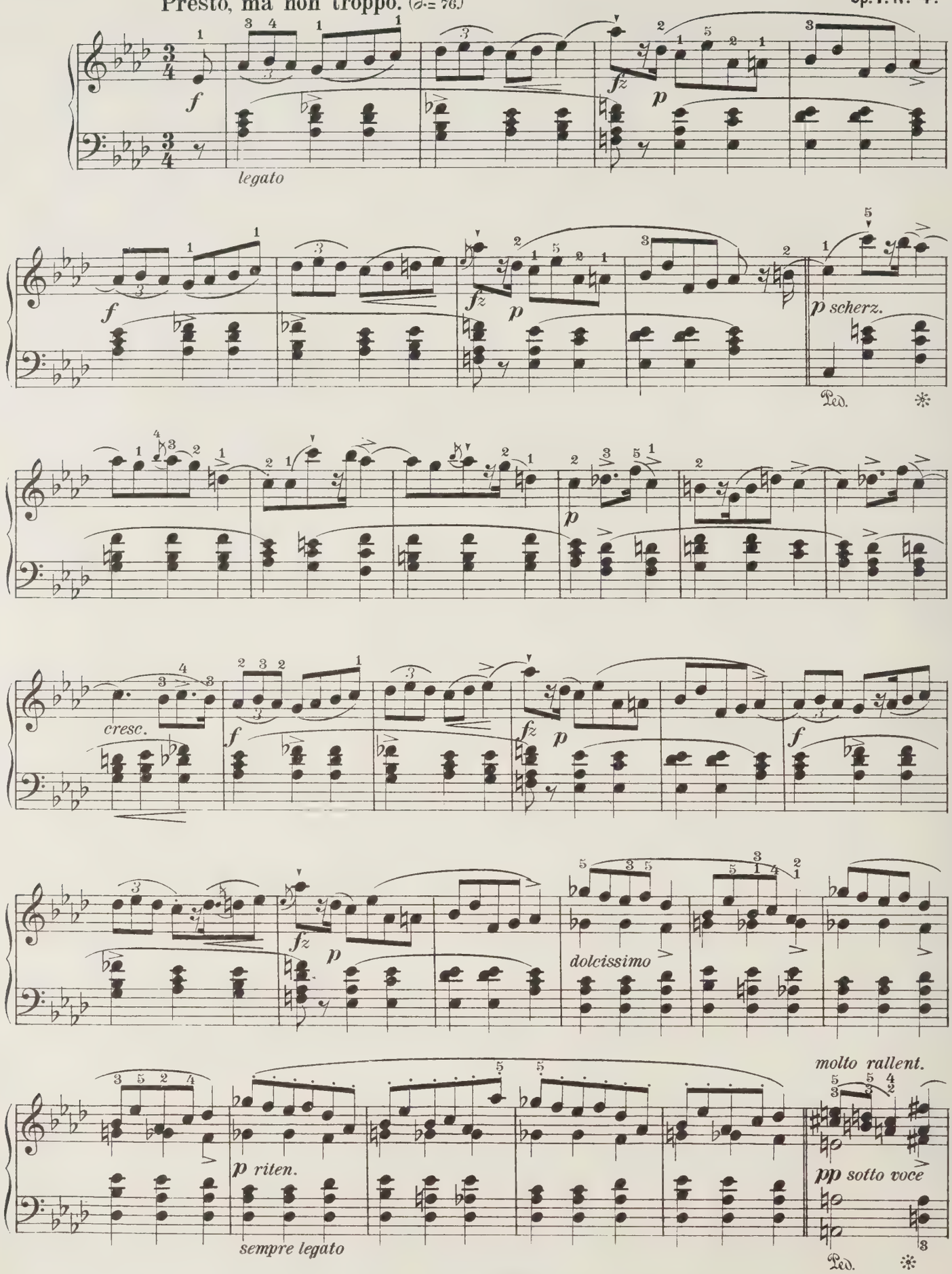

con forza
cresc.
21
p stretto
132
dolce
tr
Ped.
p stretto
dolce
fz
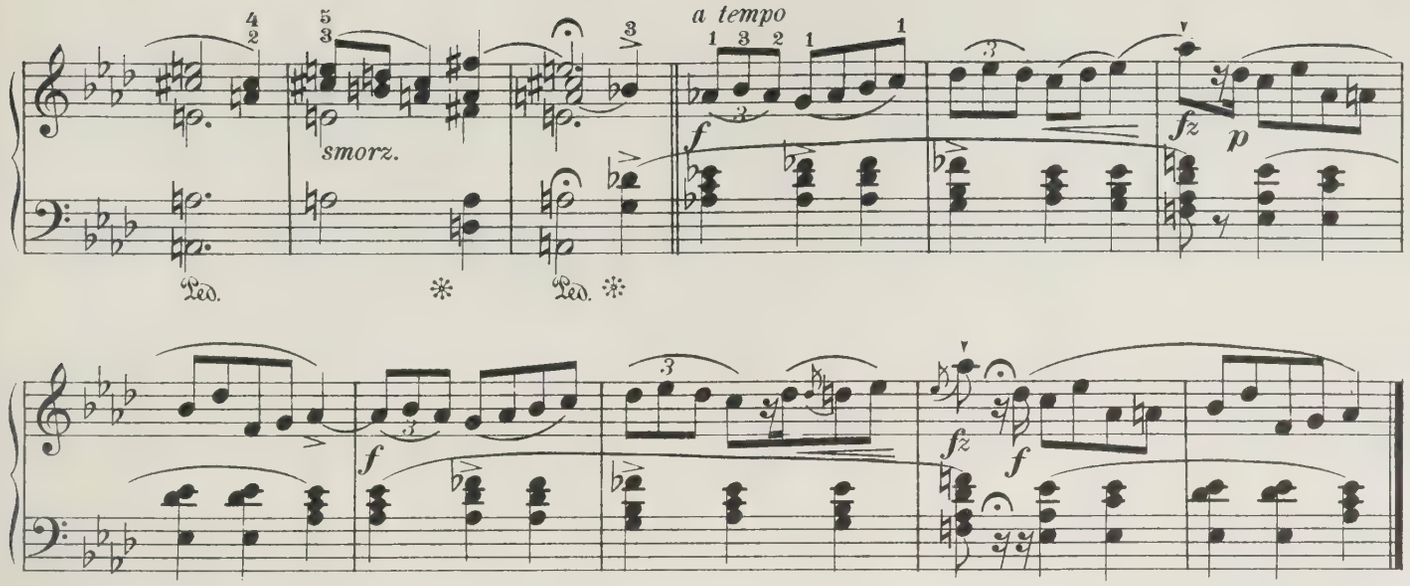

Più tranquillo.
ten.
f
p
ff
Ped.
marcato
ppritenuto


smorz.
e sotto voce
pp
legato
a tempo
p
rubato
con forza
p
pp
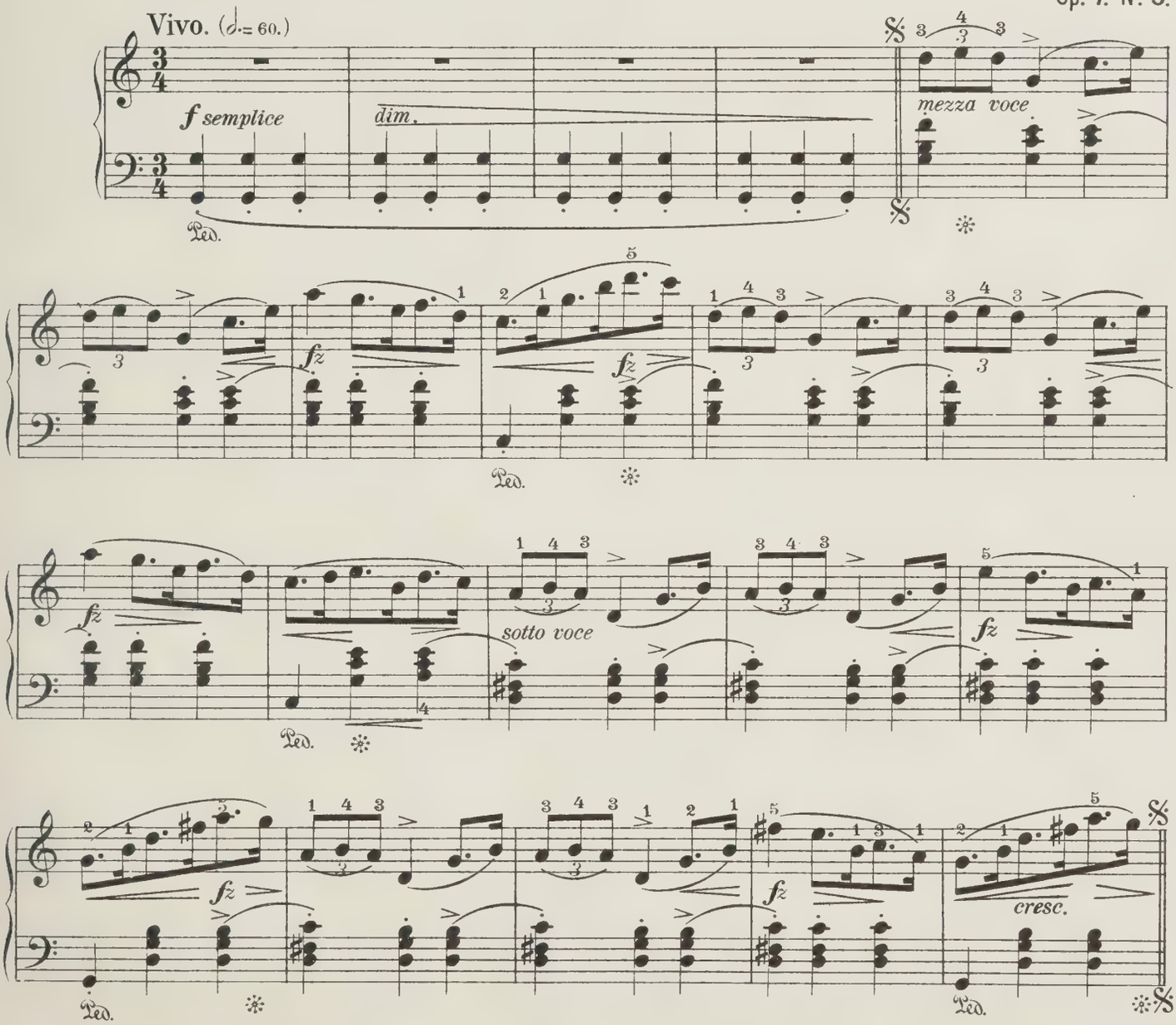
Presto, ma non troppo. (♩= 76.)

Op. 7. Nº 4.





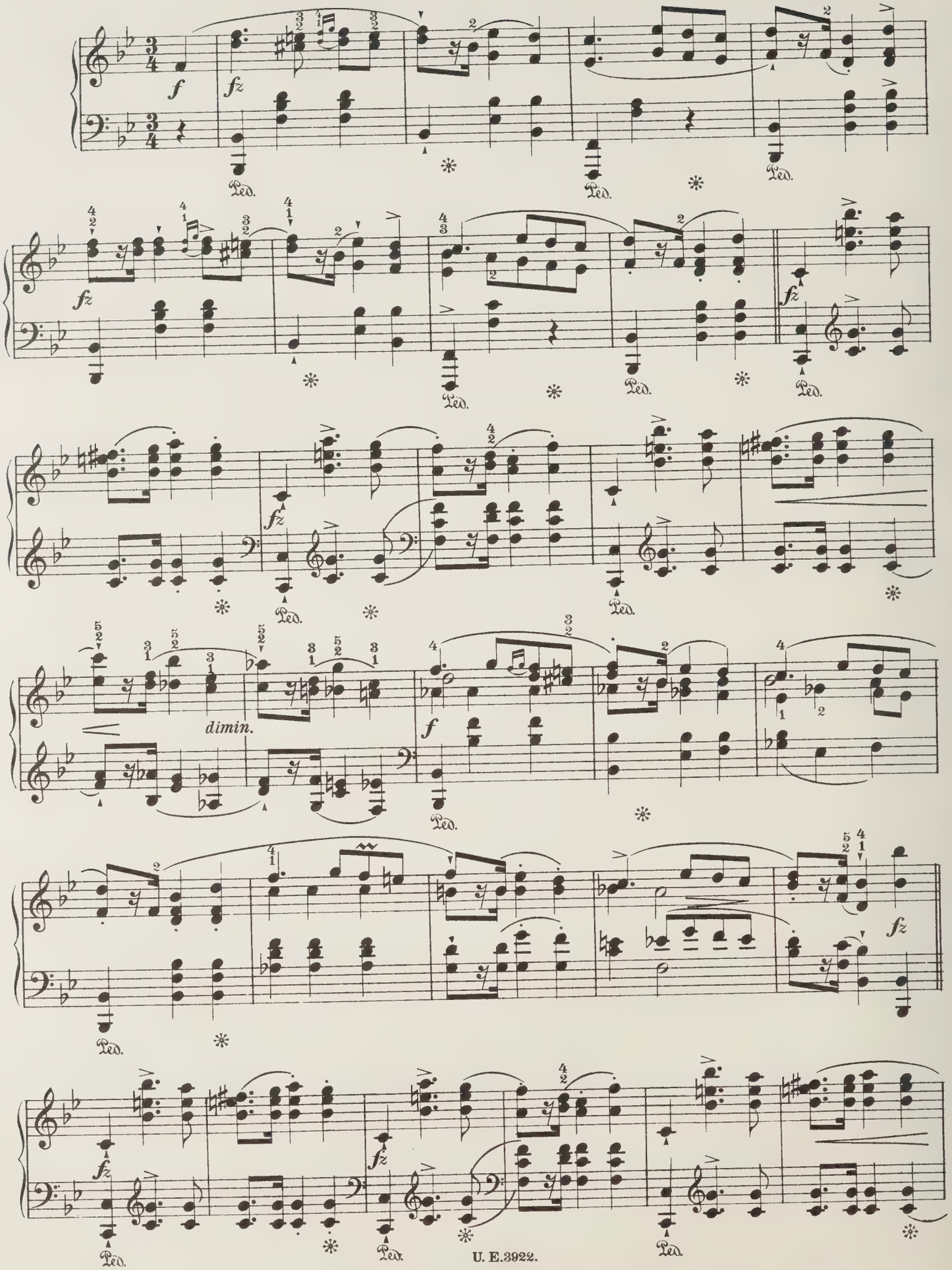
Op. 7. № 5.

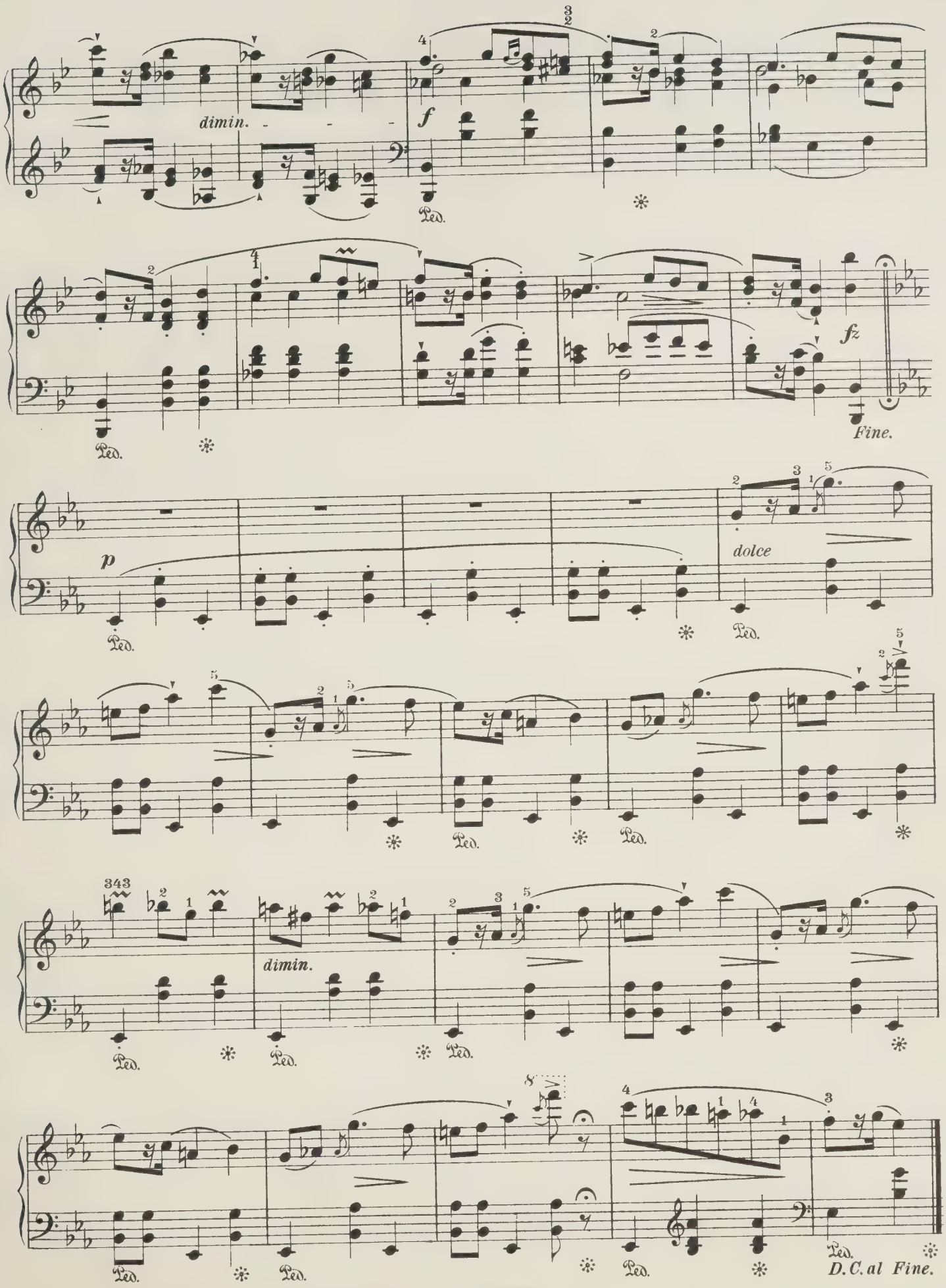


D. S. senza fine.
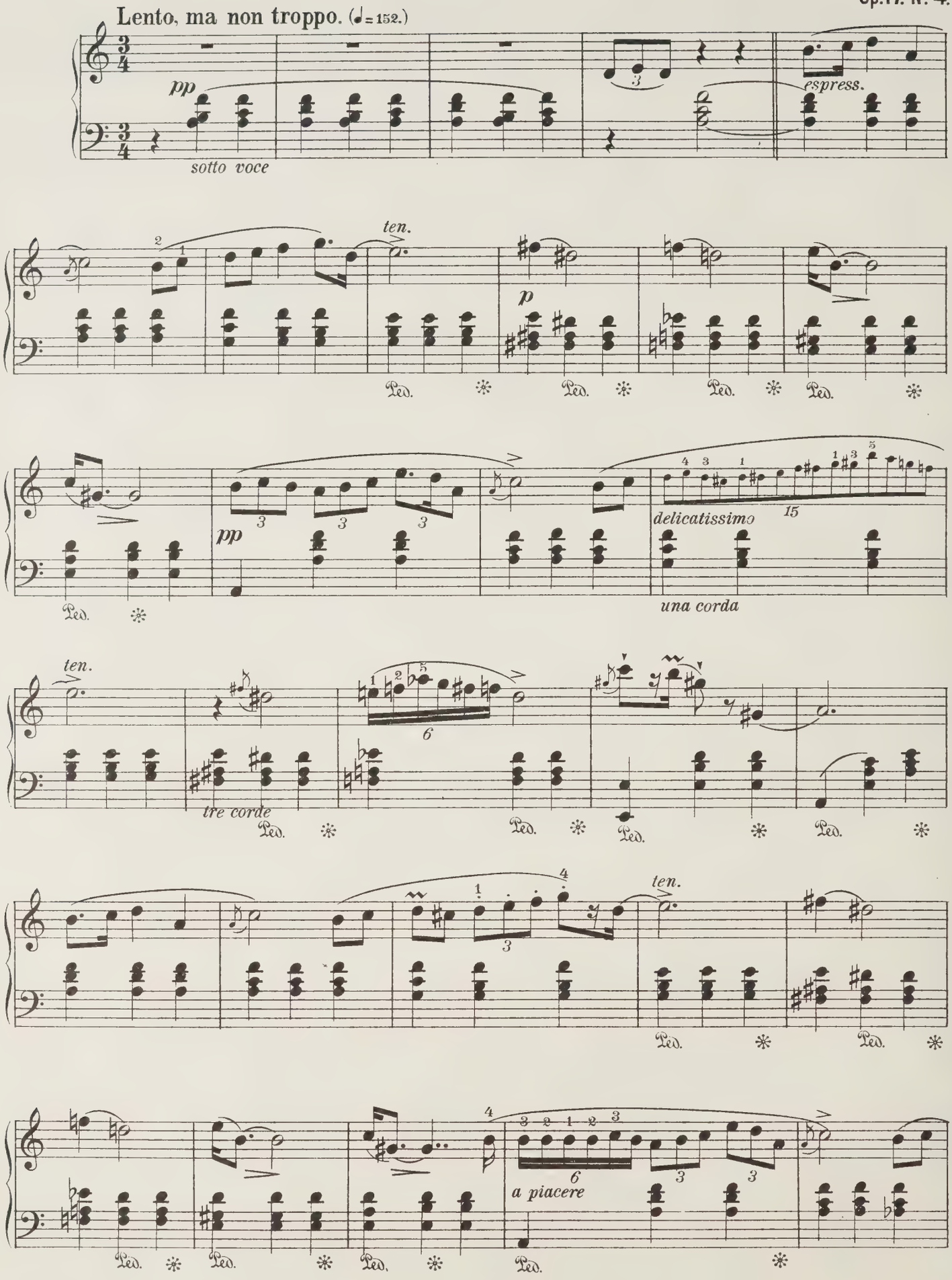
Vivo e risoluto. (♩= 160.)
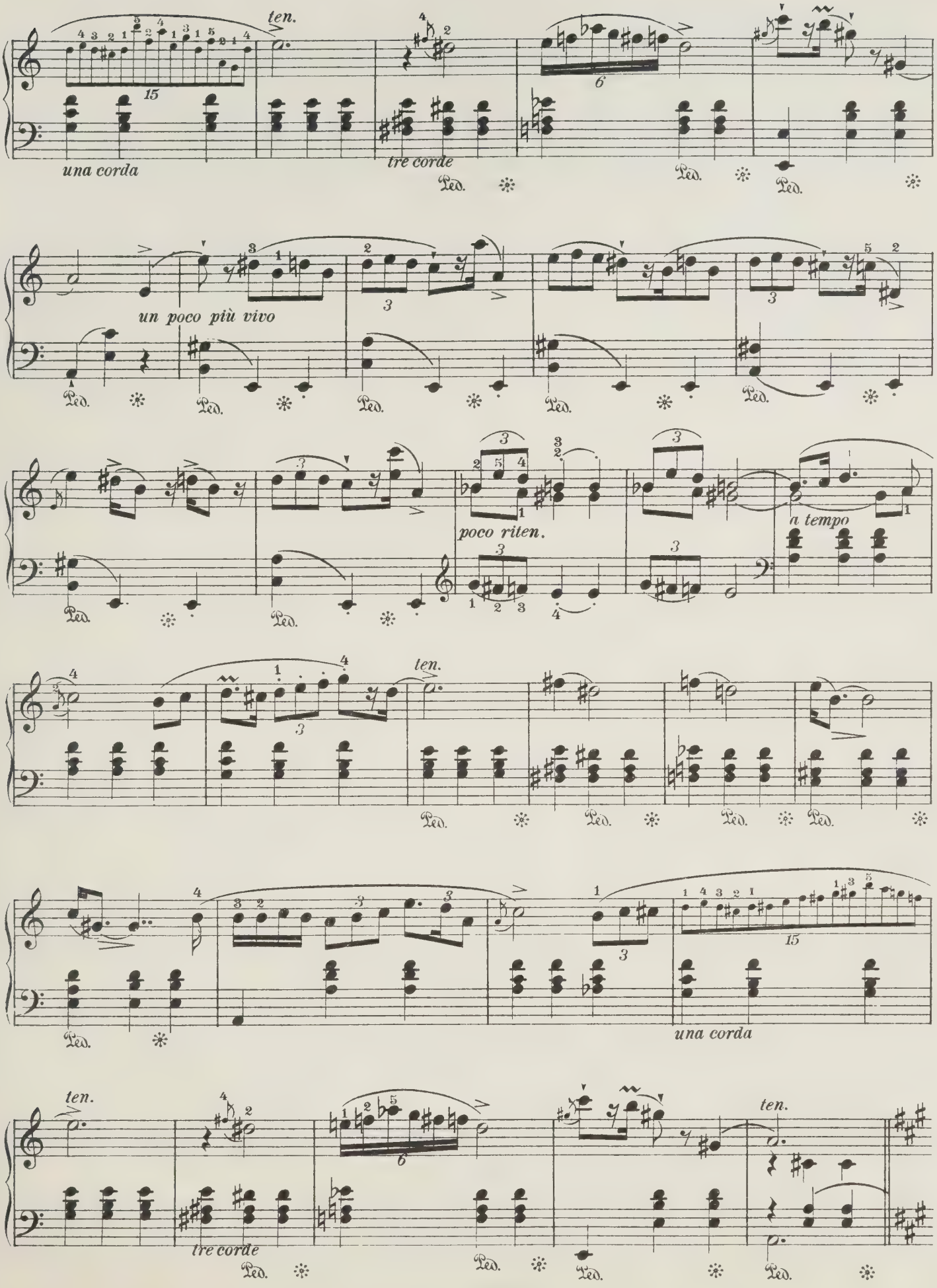
Op. 17. Nº 1.

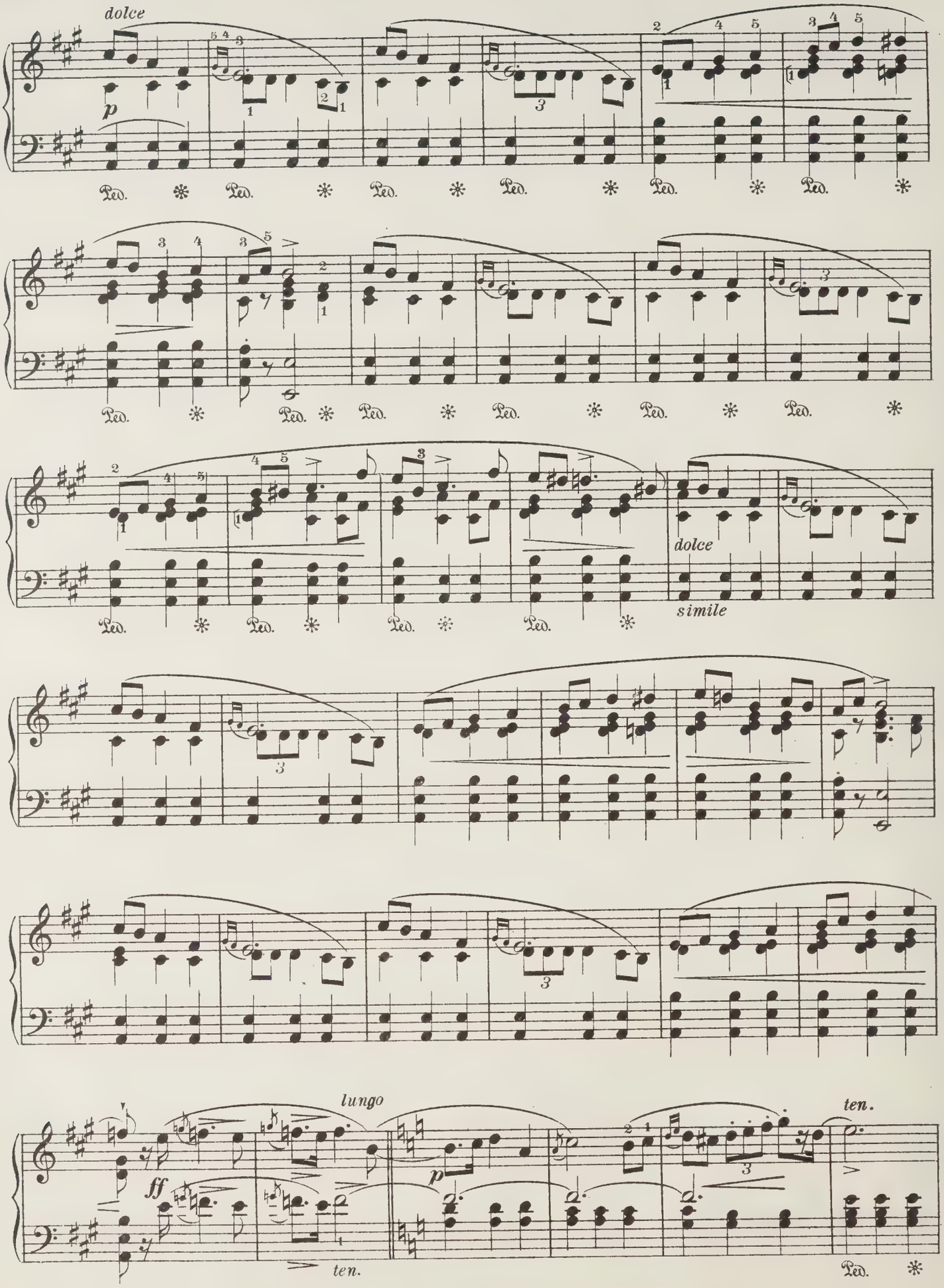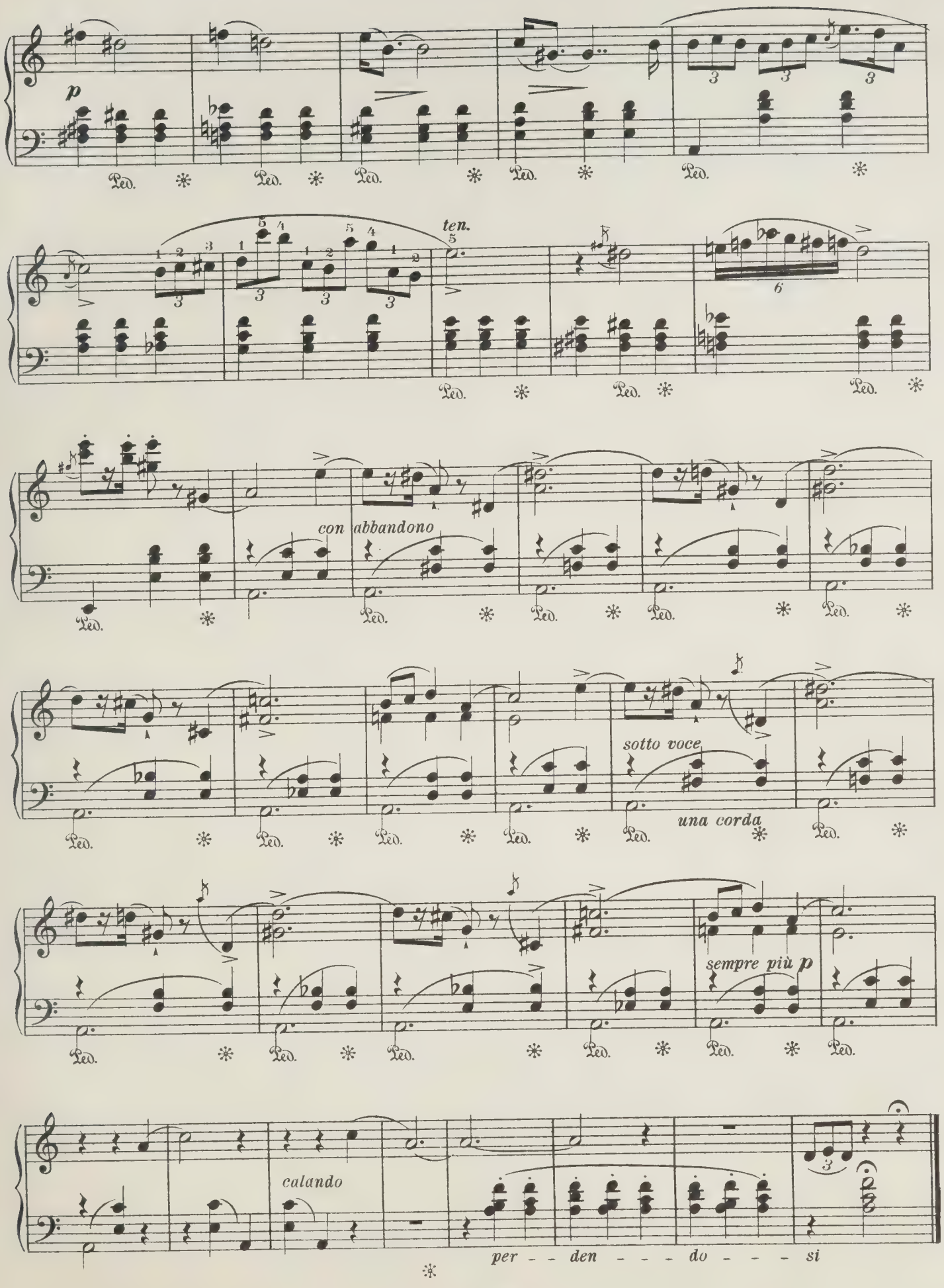



dimin.
f
Ped.
fz
Fine.
p
dolce
dimin.
D.C. al Fine.

Op.17. № 4.


Lento, ma non troppo. (♩= 152.)
pp
sotto voce
espress.
ten.
p
Ped.
delicatissimo
15
una corda
pp
tre corde
ten.
a piacere

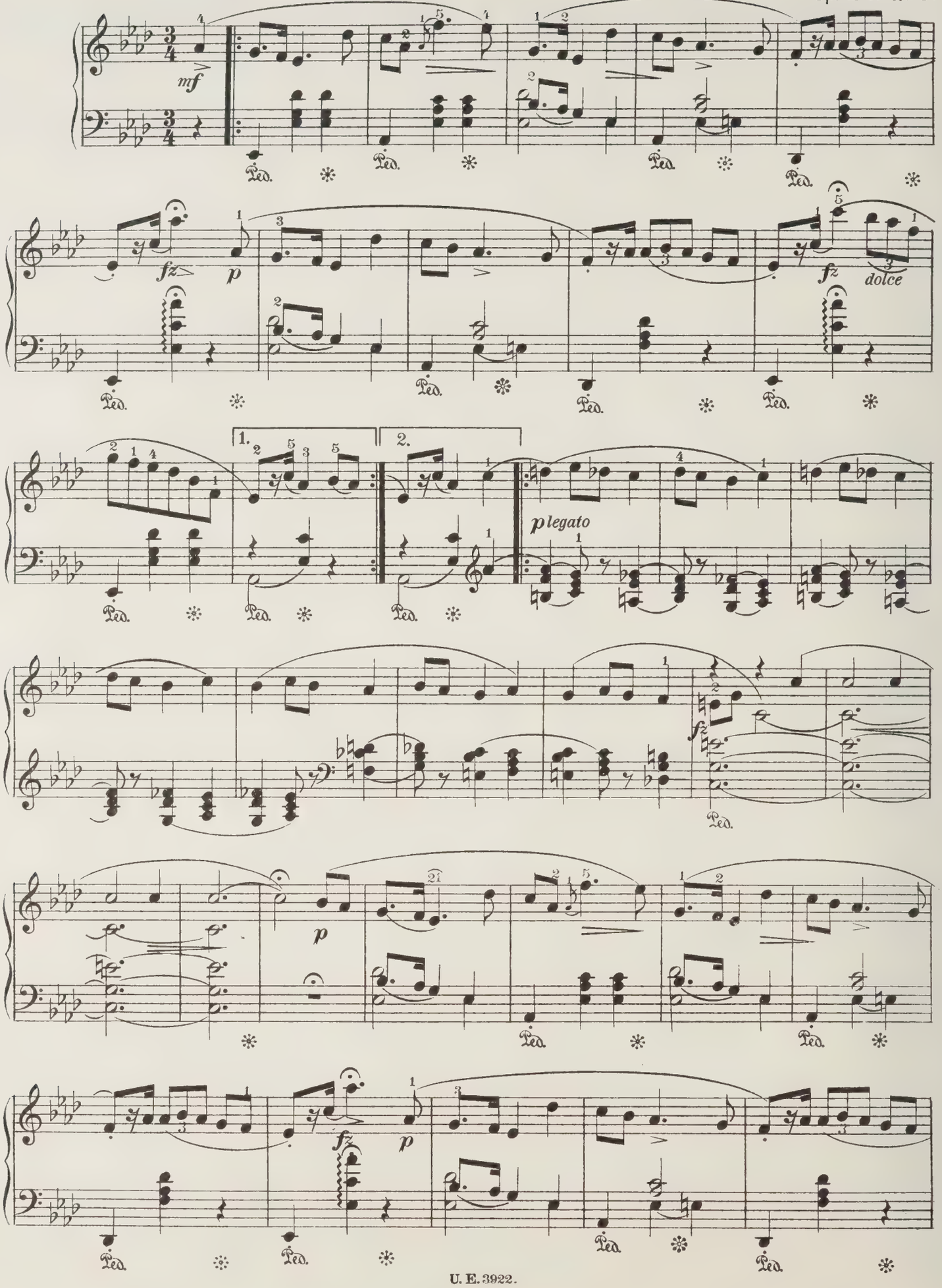

ten.
una corda
tre corde
un poco più vivo
poco riten.
a tempo
ten.
una corda
ten.
tre corde
Ped.
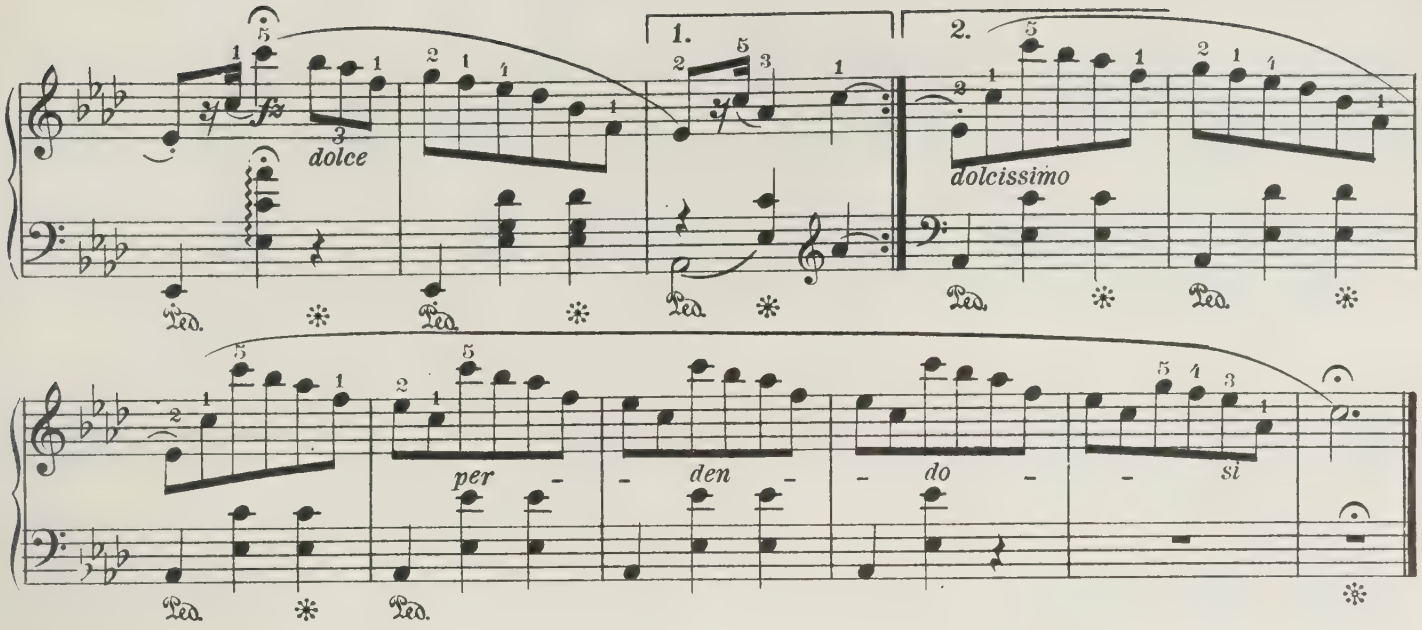

dolce
p
Ped.
dolce
simile
lungo
ff
ten.
p
ten.
Ped.


p
ten.
con abbandono
sotto voce
una corda
sempre più p
calando
per - - den - - - - do - - - - si

Moderato con anima. (♩=126.)
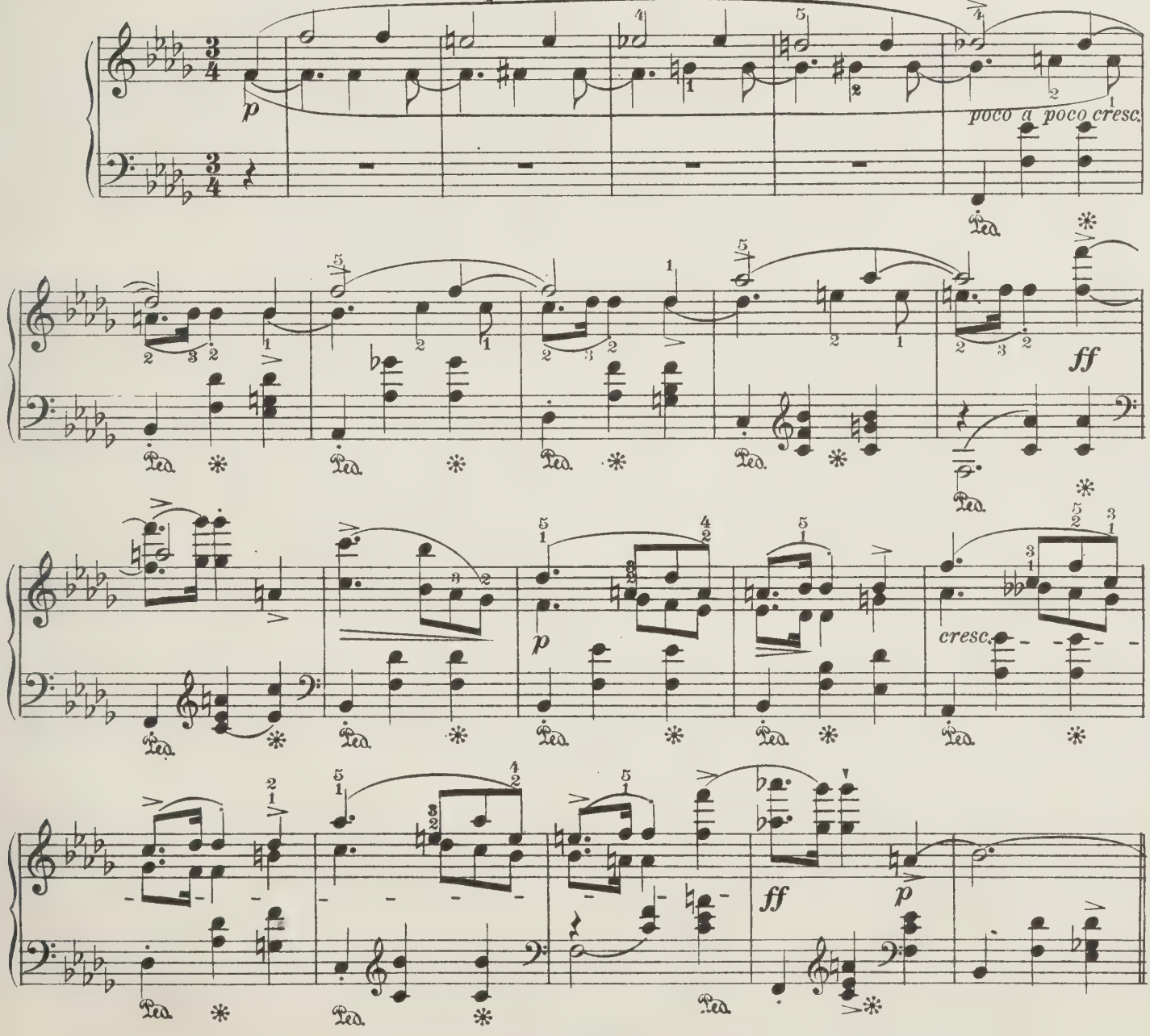
Op. 24. № 3.

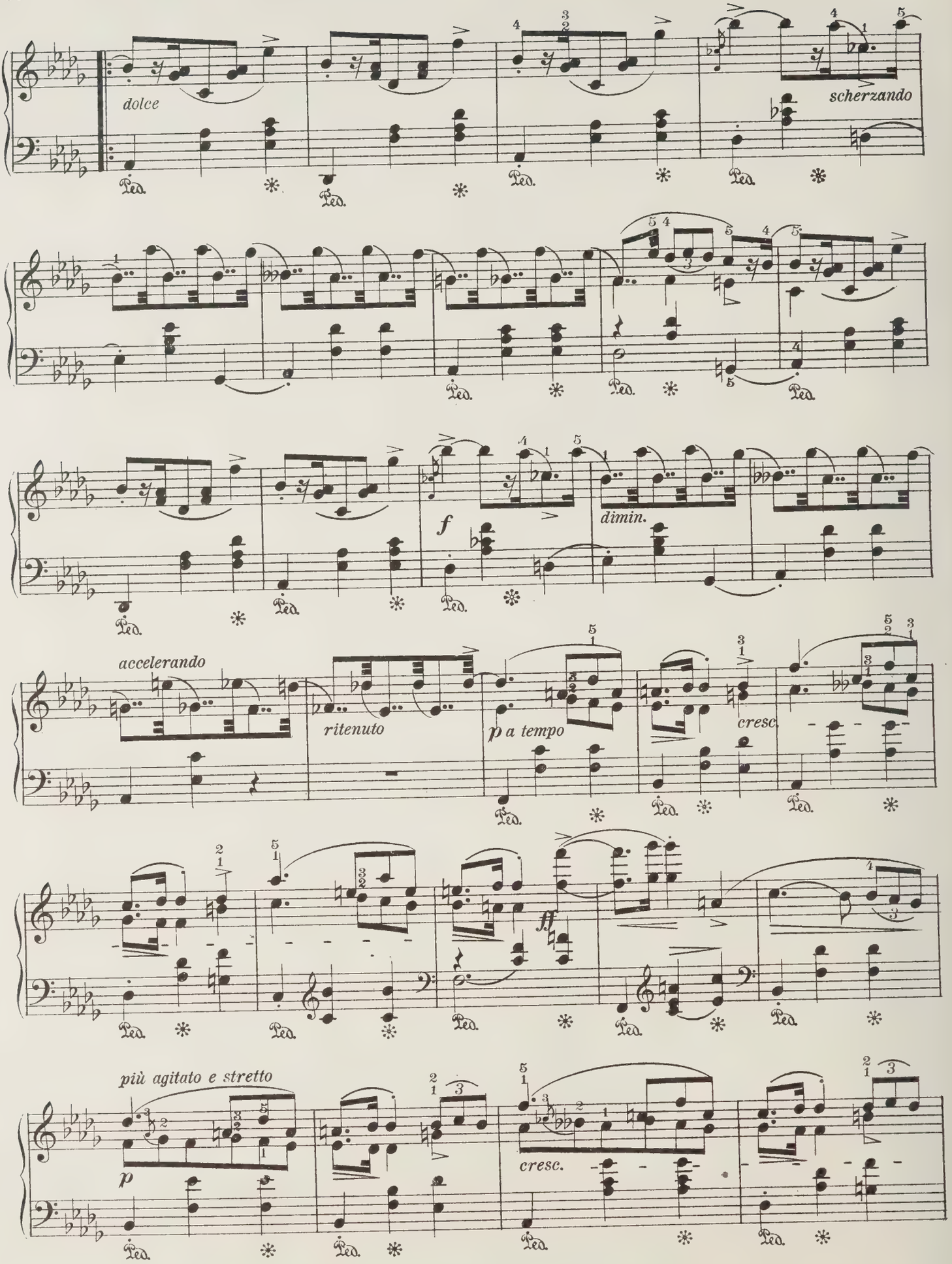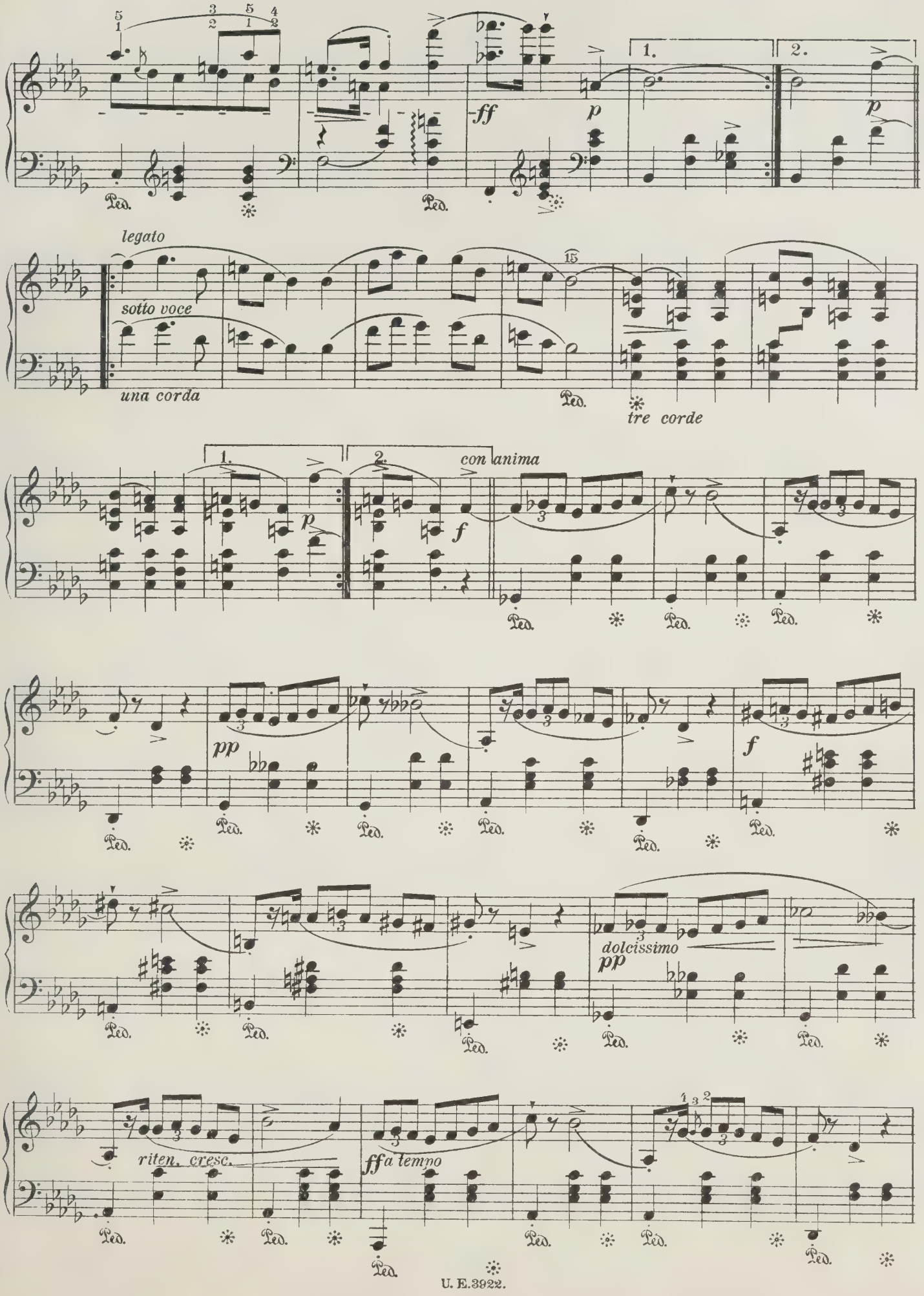




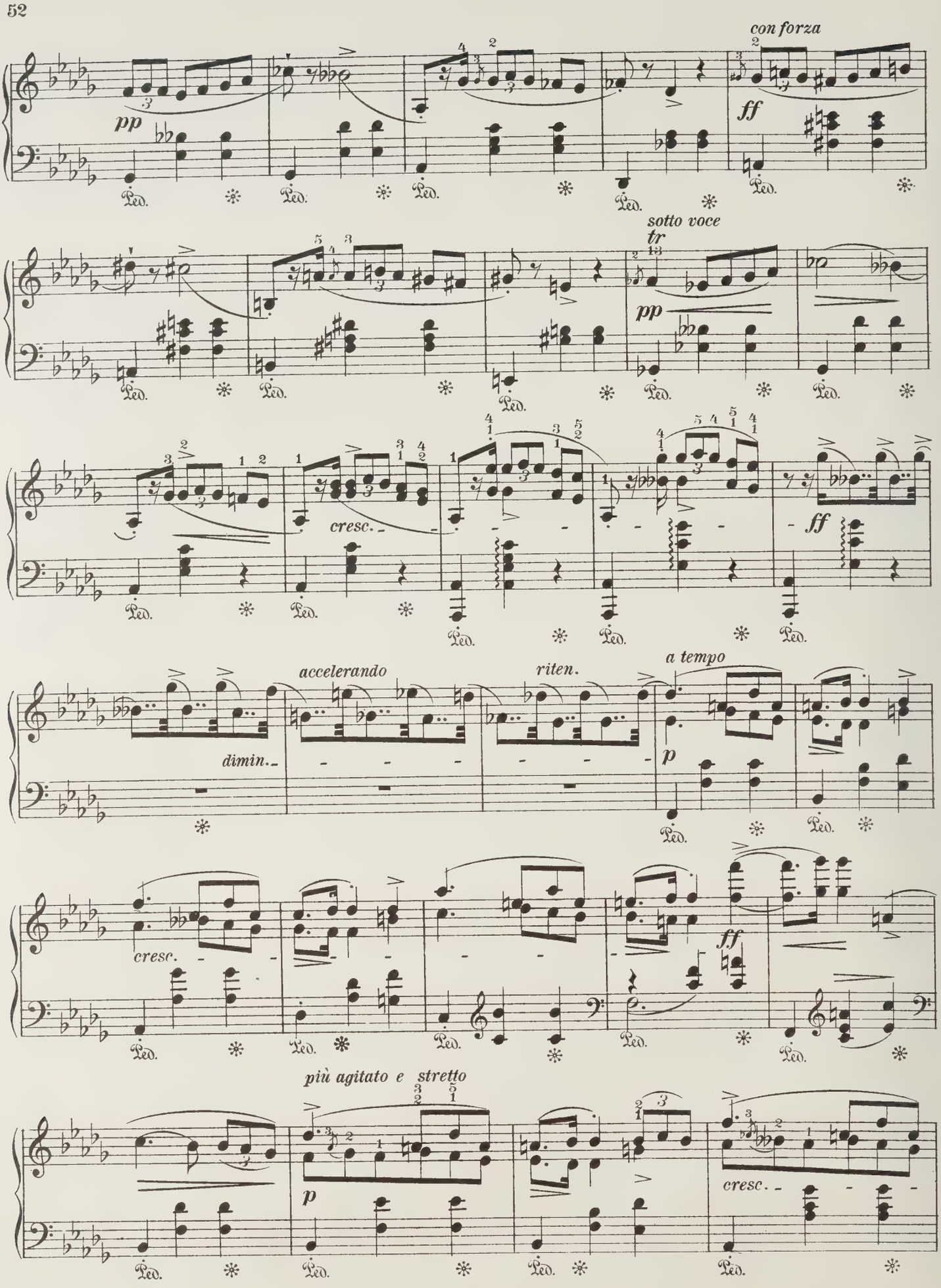
Op. 24. № 4.

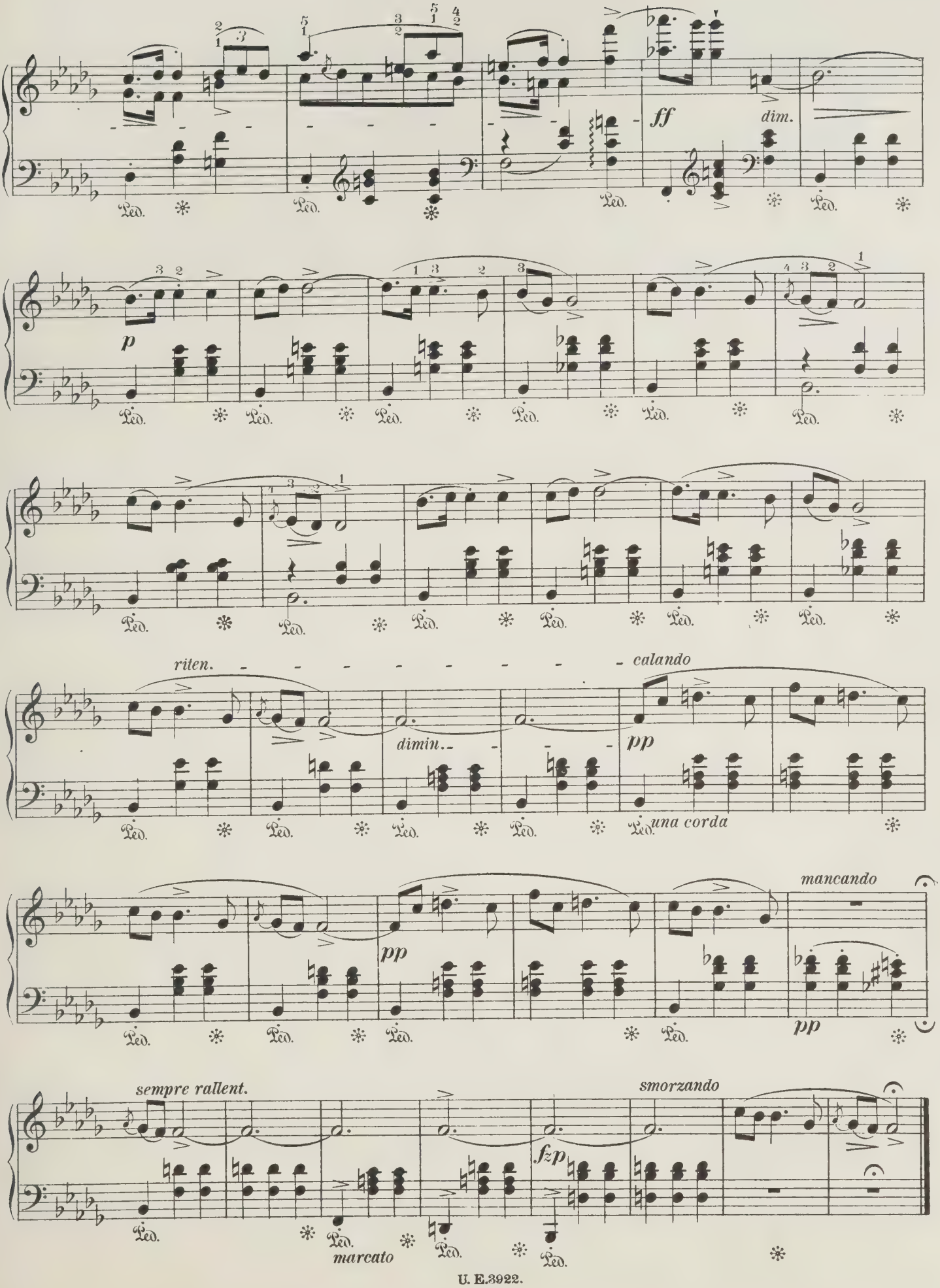
Moderato. (♩=132.) *molto espressivo*




dolce
scherzando
f
dimin.
accelerando
ritenuto
p a tempo
cresc.
ff
più agitato e stretto
p
cresc.

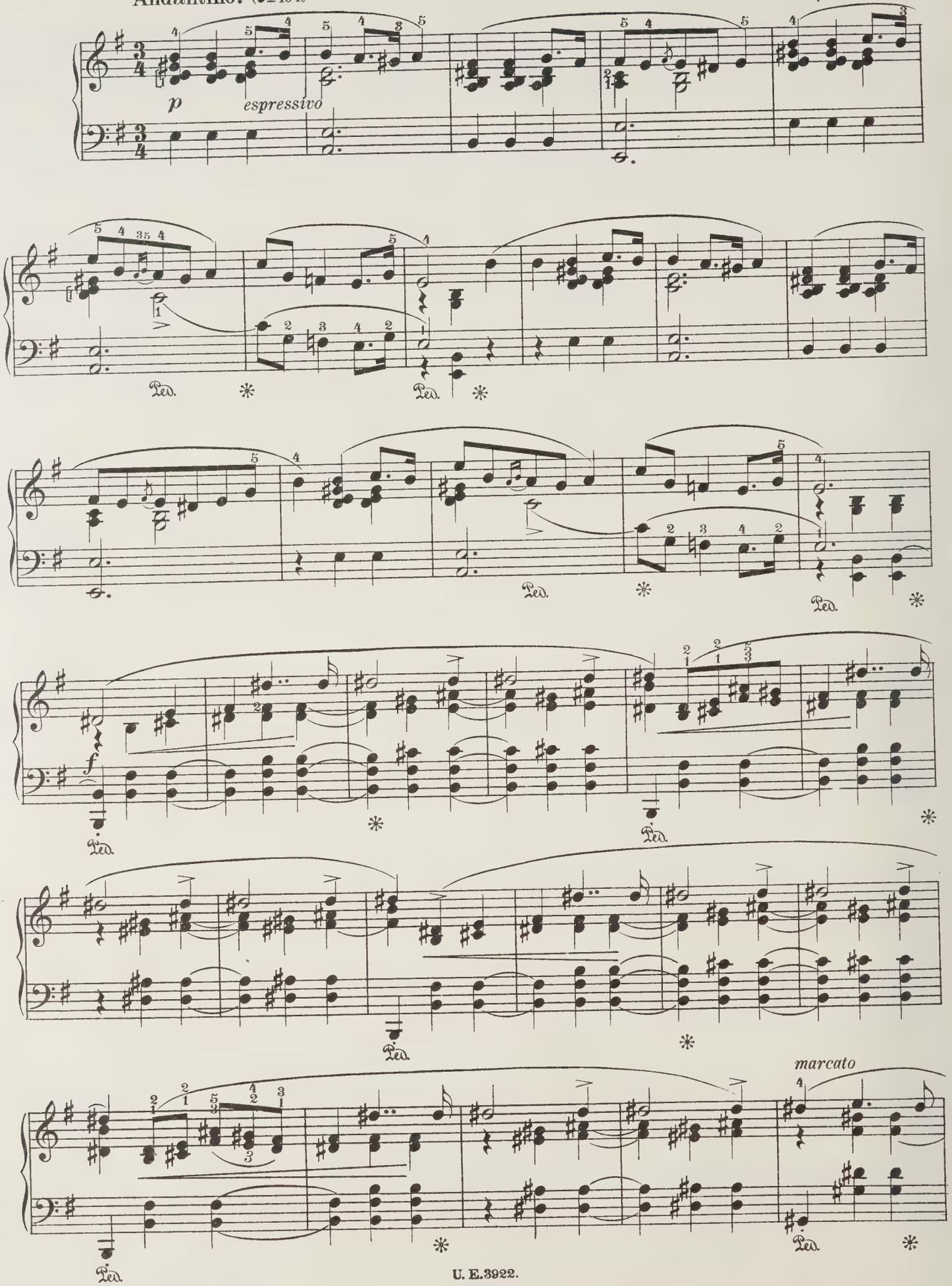

1.
2.
ff
p
legato
sotto voce
una corda
tre corde
con anima
f
pp
dolcissimo
riten. cresc.
ff a tempo
Ped.

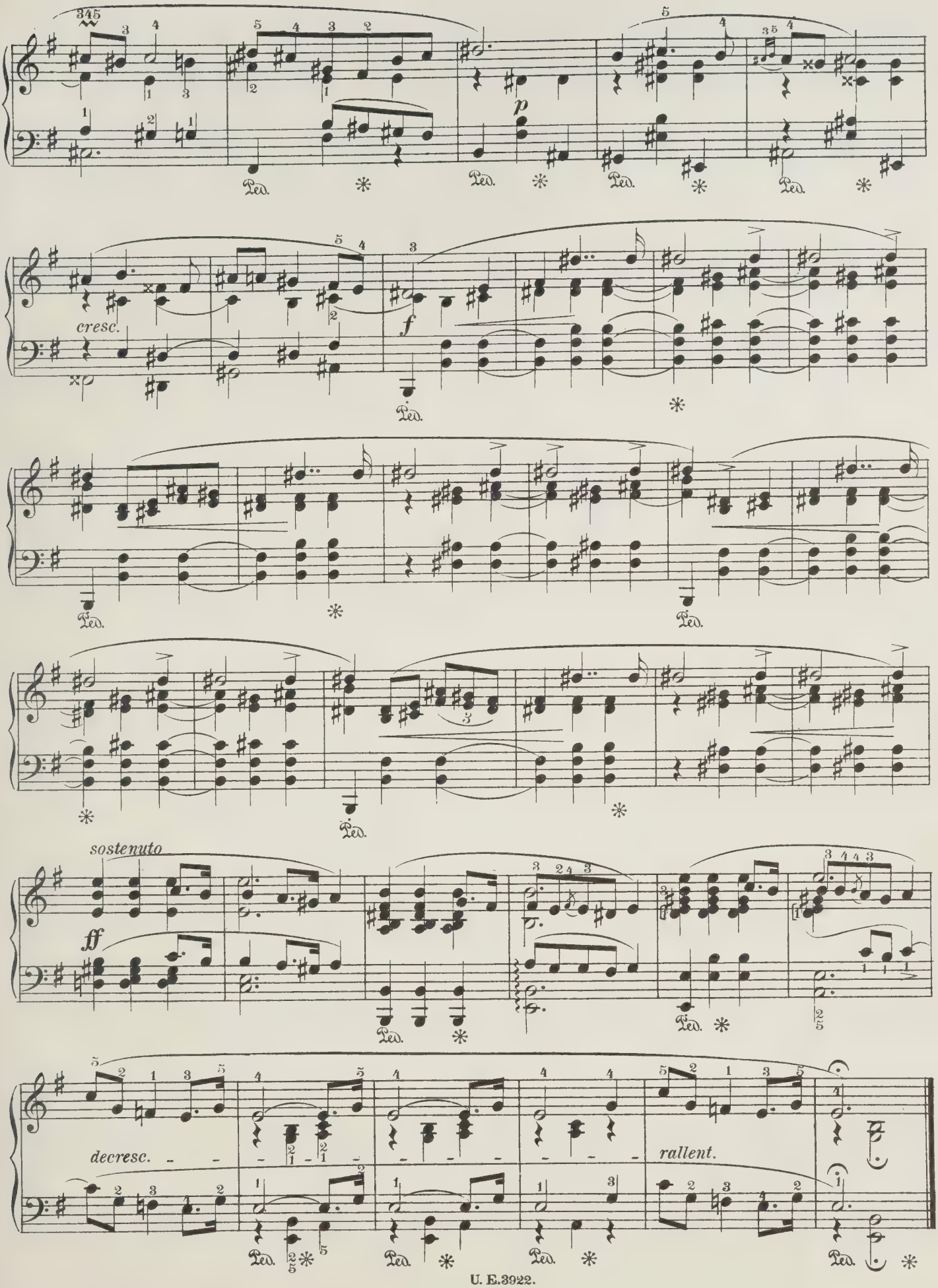

con forza
pp
ff
sotto voce
tr
pp
cresc.
ff
accelerando
riten.
a tempo
dimin.
p
cresc.
ff
più agitato e stretto
p
cresc.
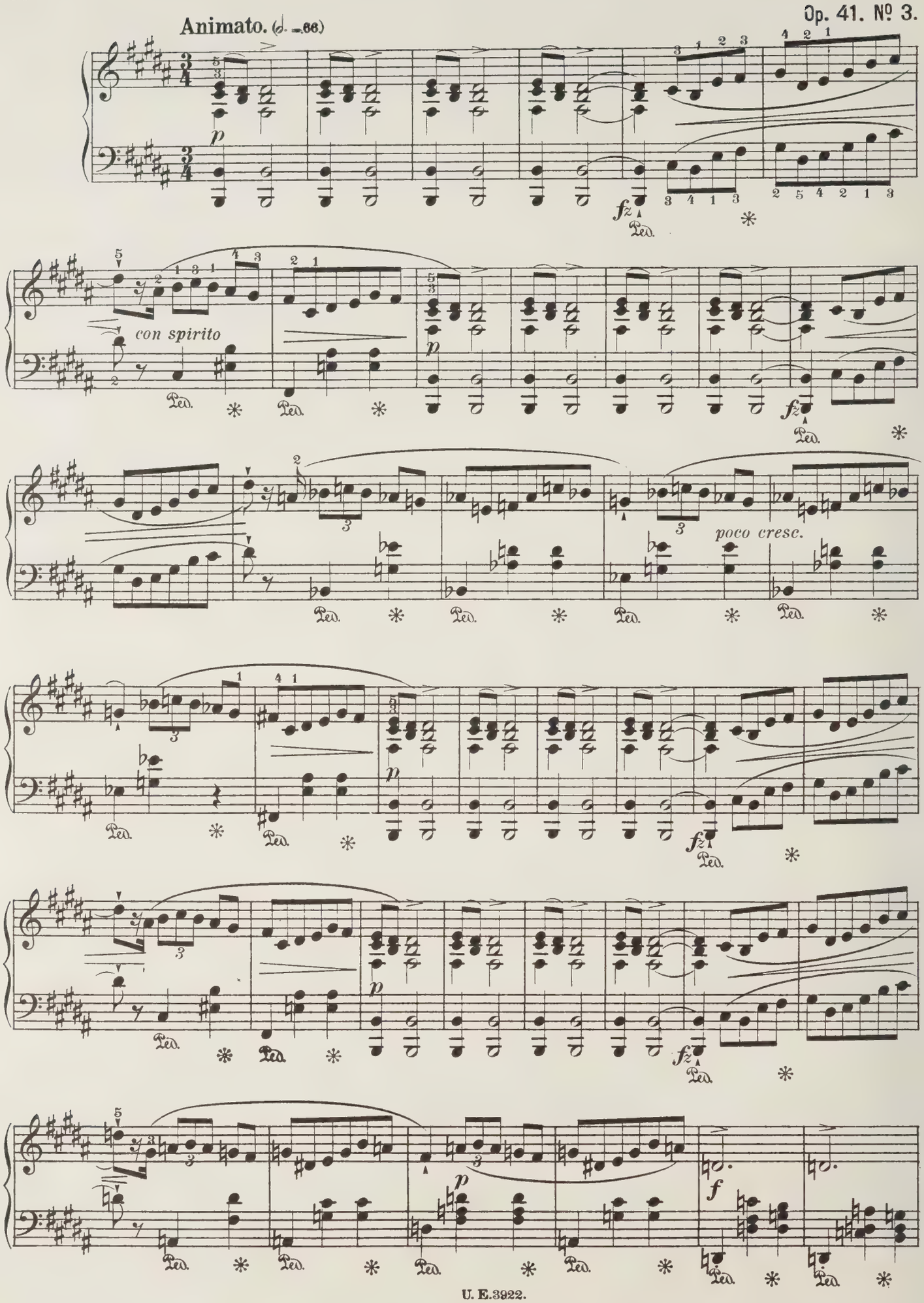

ff
dim.
p
riten.
dimin.
calando
pp
una corda
pp
mancando
pp
sempre rallent.
smorzando
fzp
marcato
Ped.

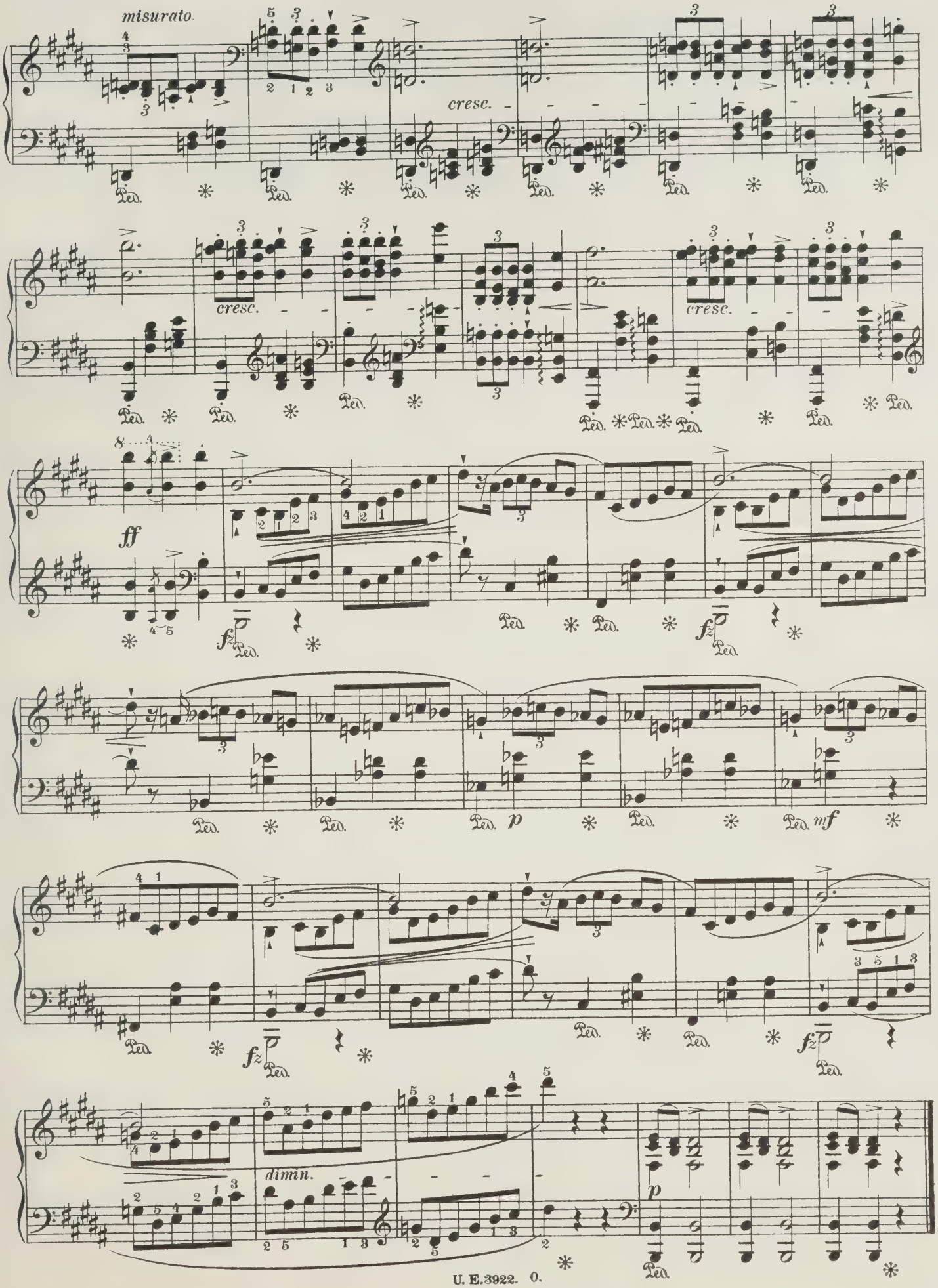
Andantino. (♩= 104)

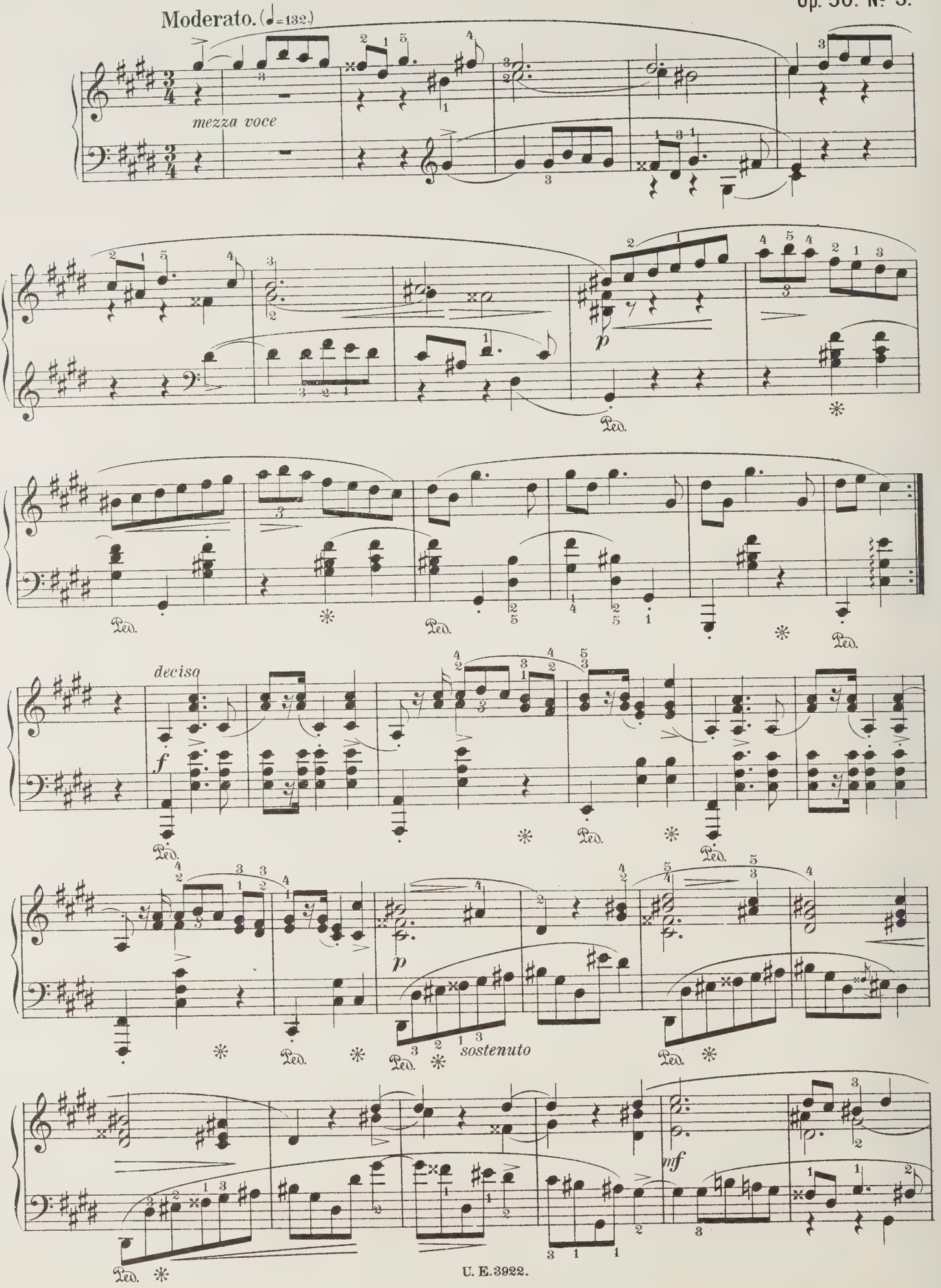
Op. 41. Nº 2.

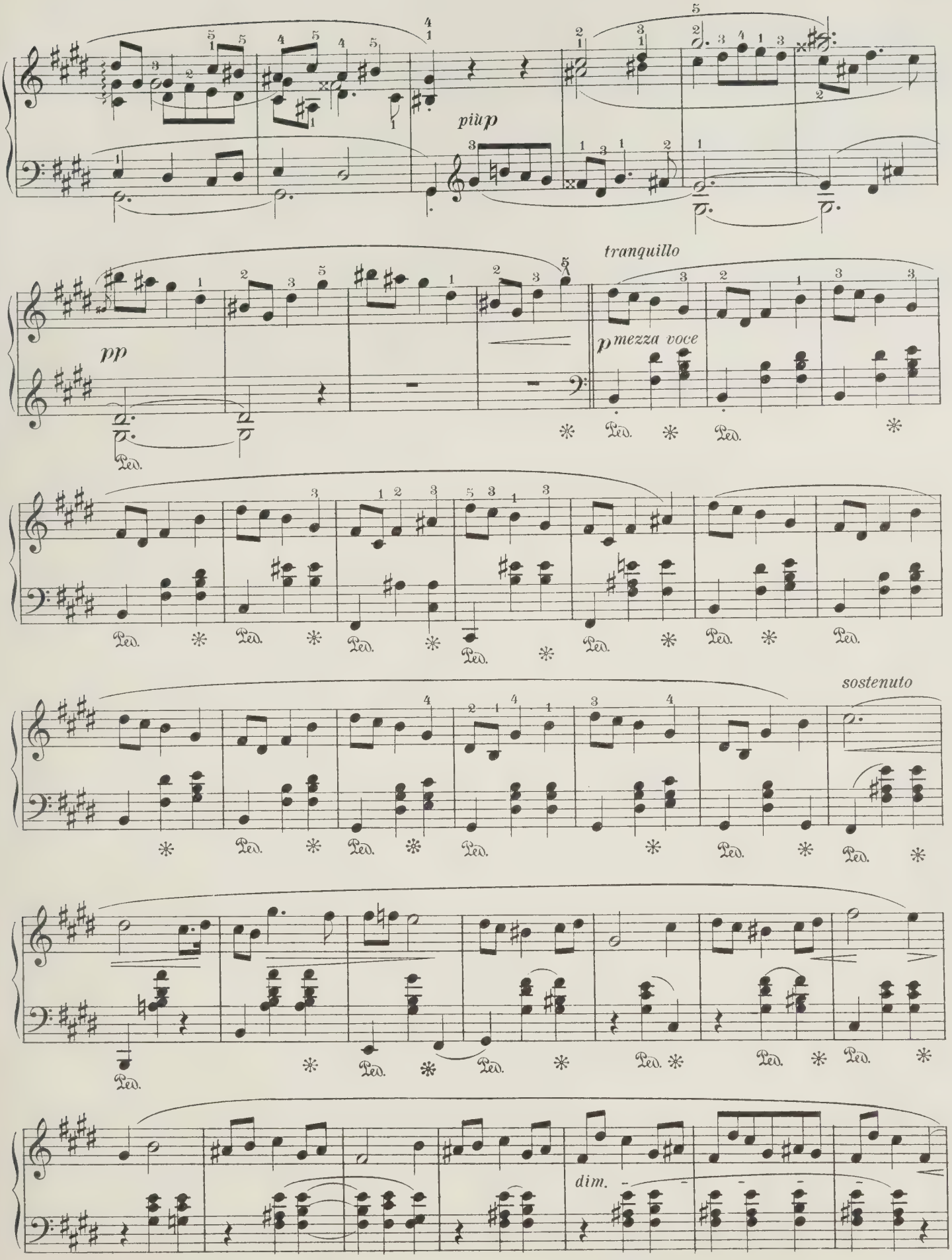


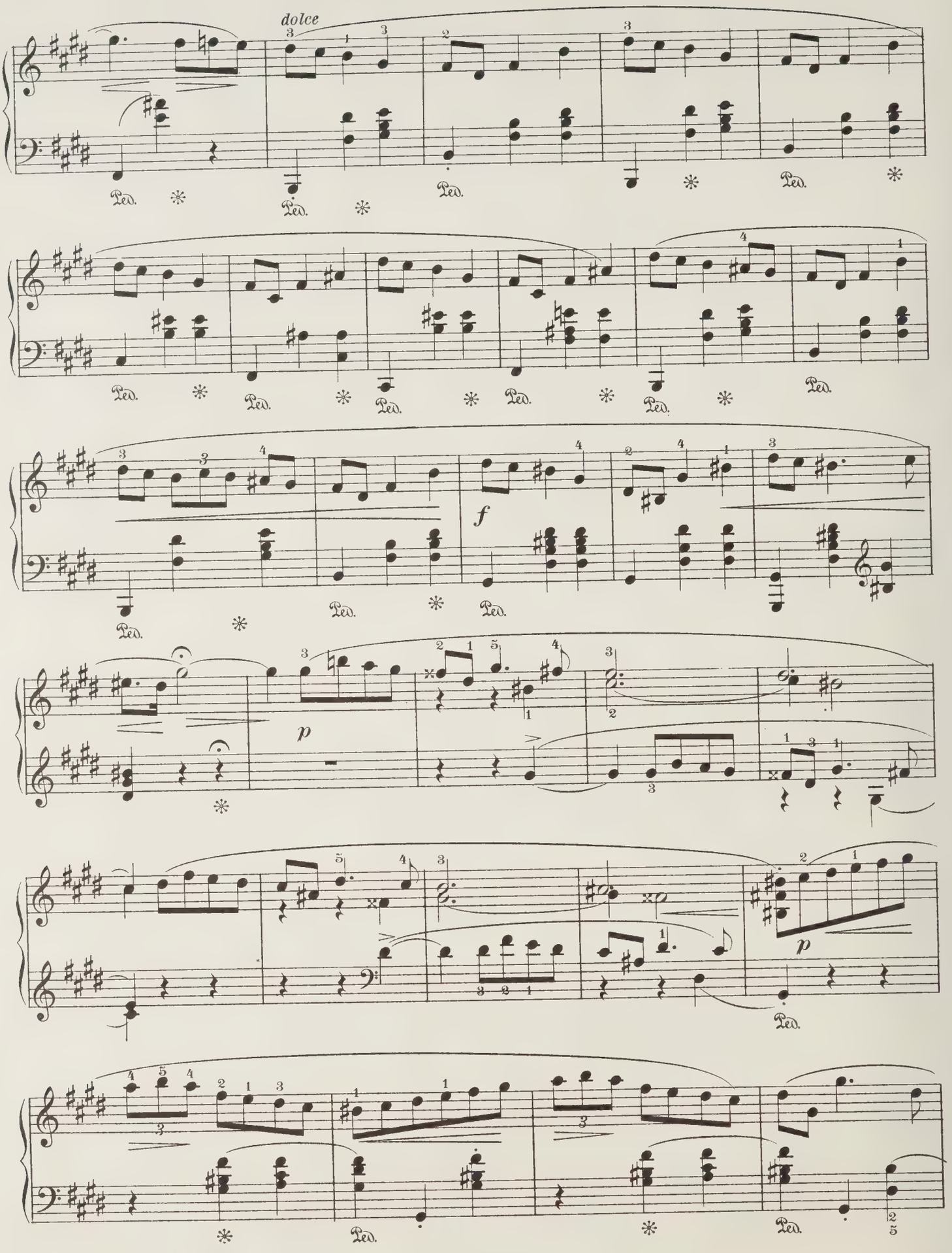

cresc.
f
p
sostenuto
ff
decresc.
rallent.
Ped.

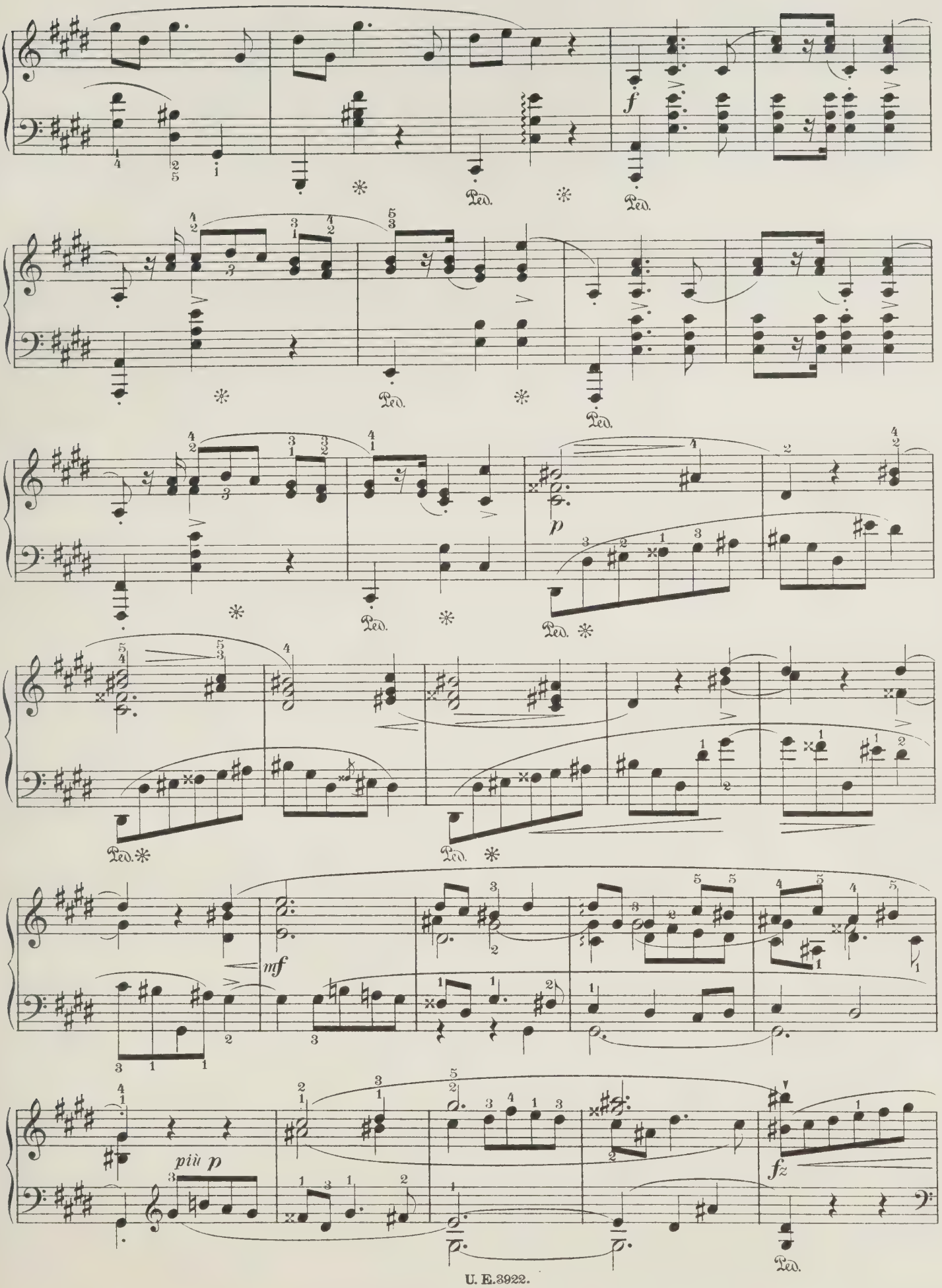

Animato. (♩. =.66)
con spirito
poco cresc.

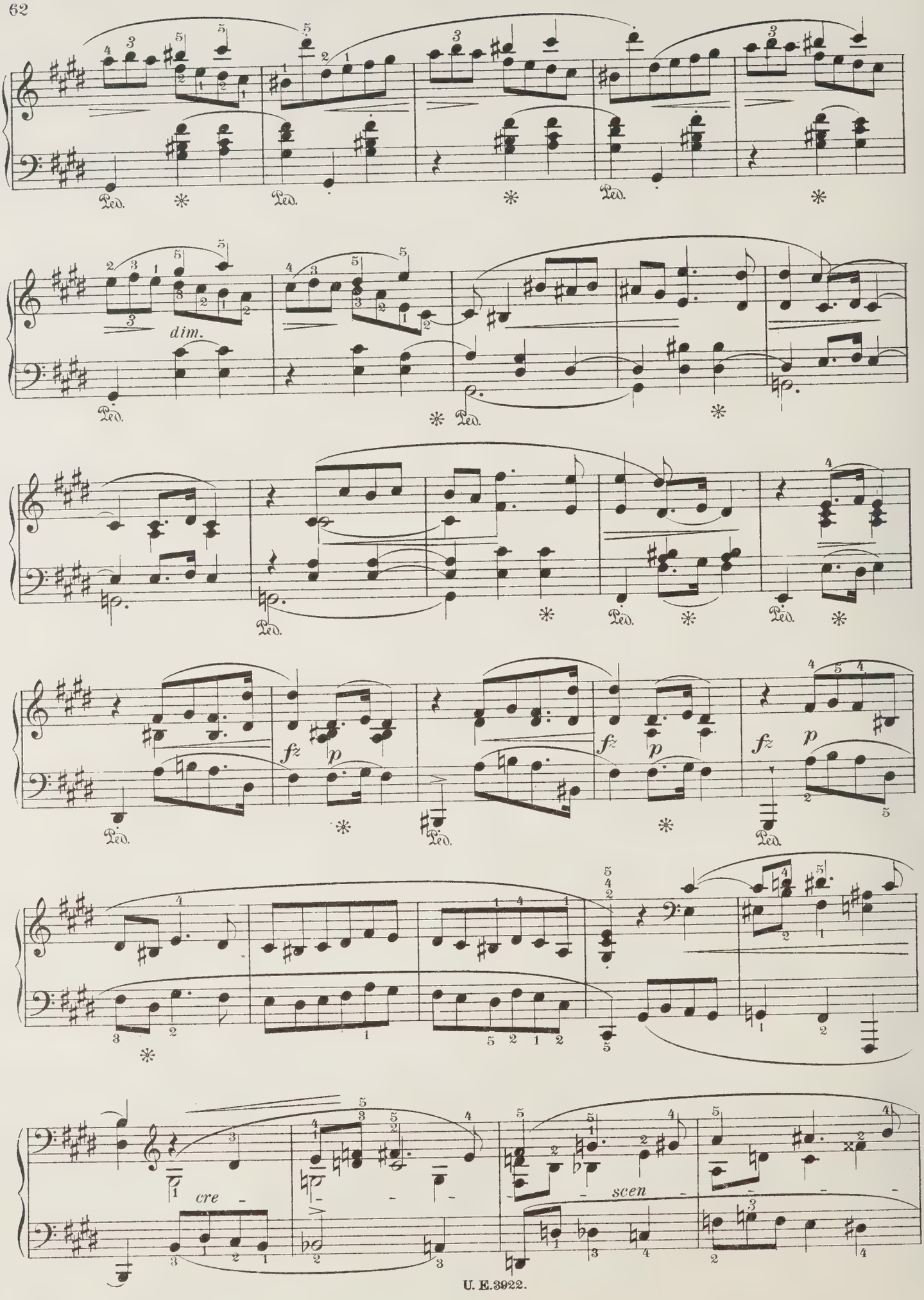

misurato.
cresc.
cresc.
cresc.
ff
fz
p
mf
dimin.
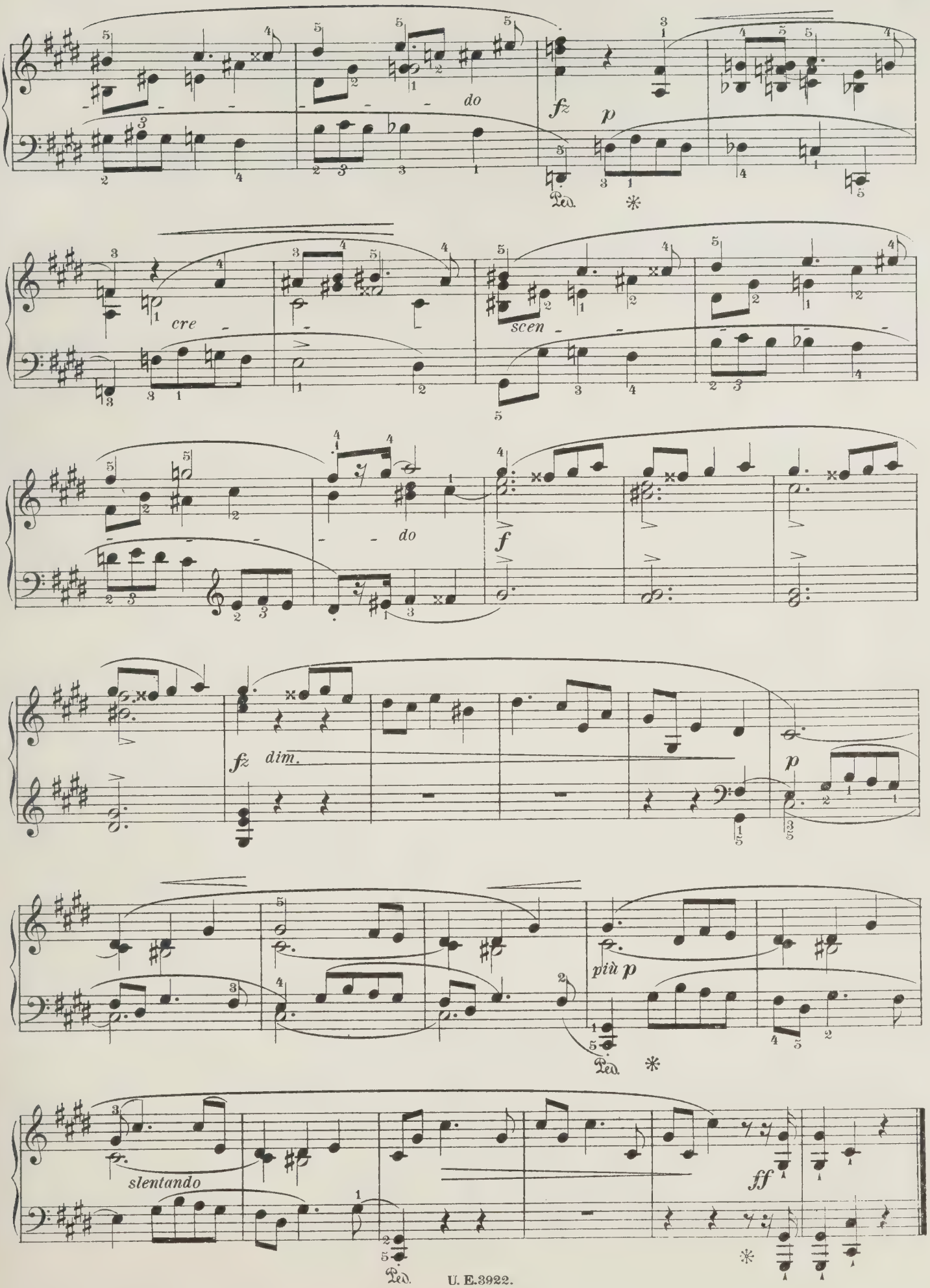

Moderato. (♩=132.)
mezza voce
p
Ped.
deciso
f
sostenuto
mf

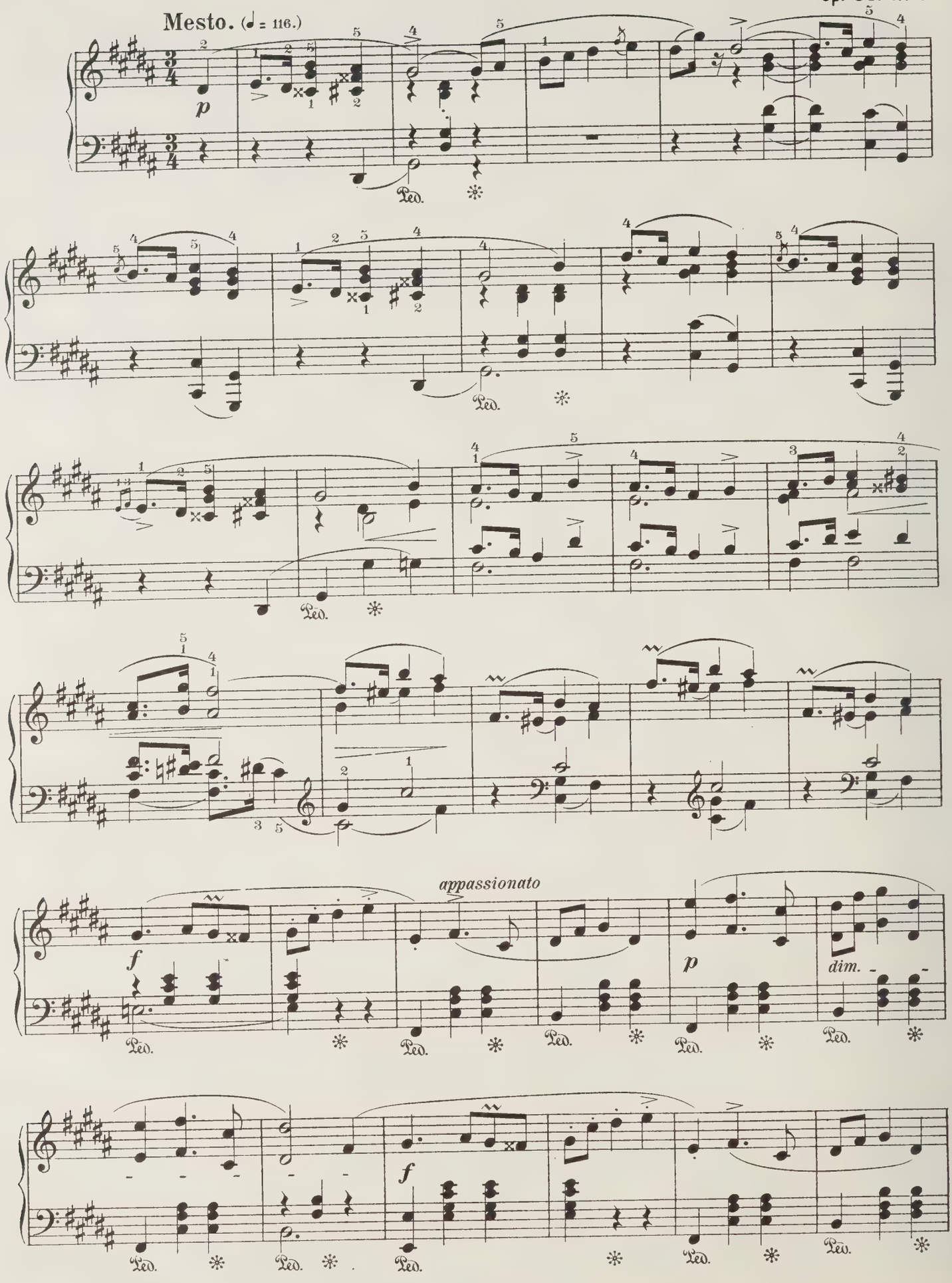

più p
tranquillo
pp
p mezza voce
sostenuto
dim.

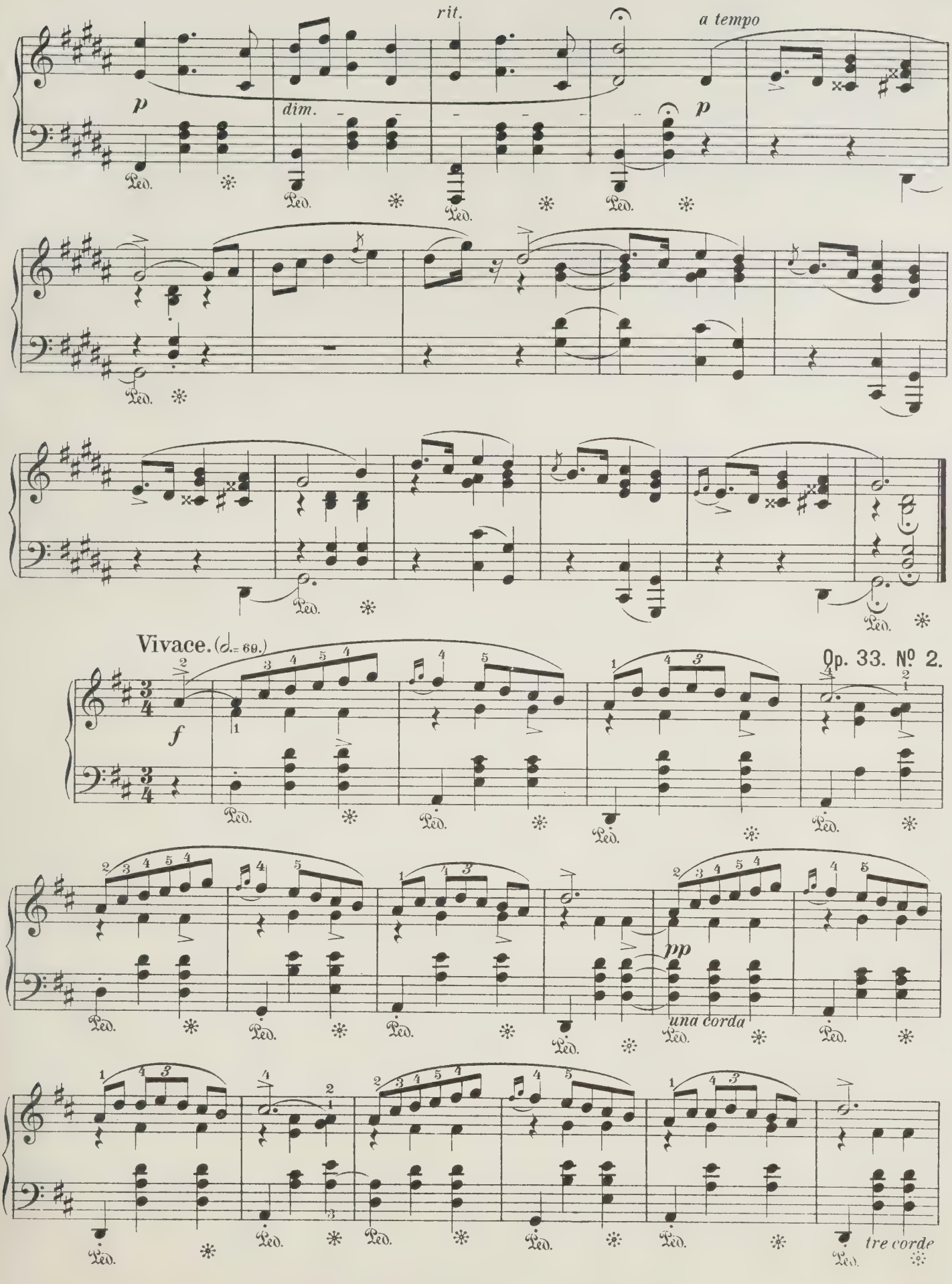

dolce
Ped.
f
p
p
Ped.

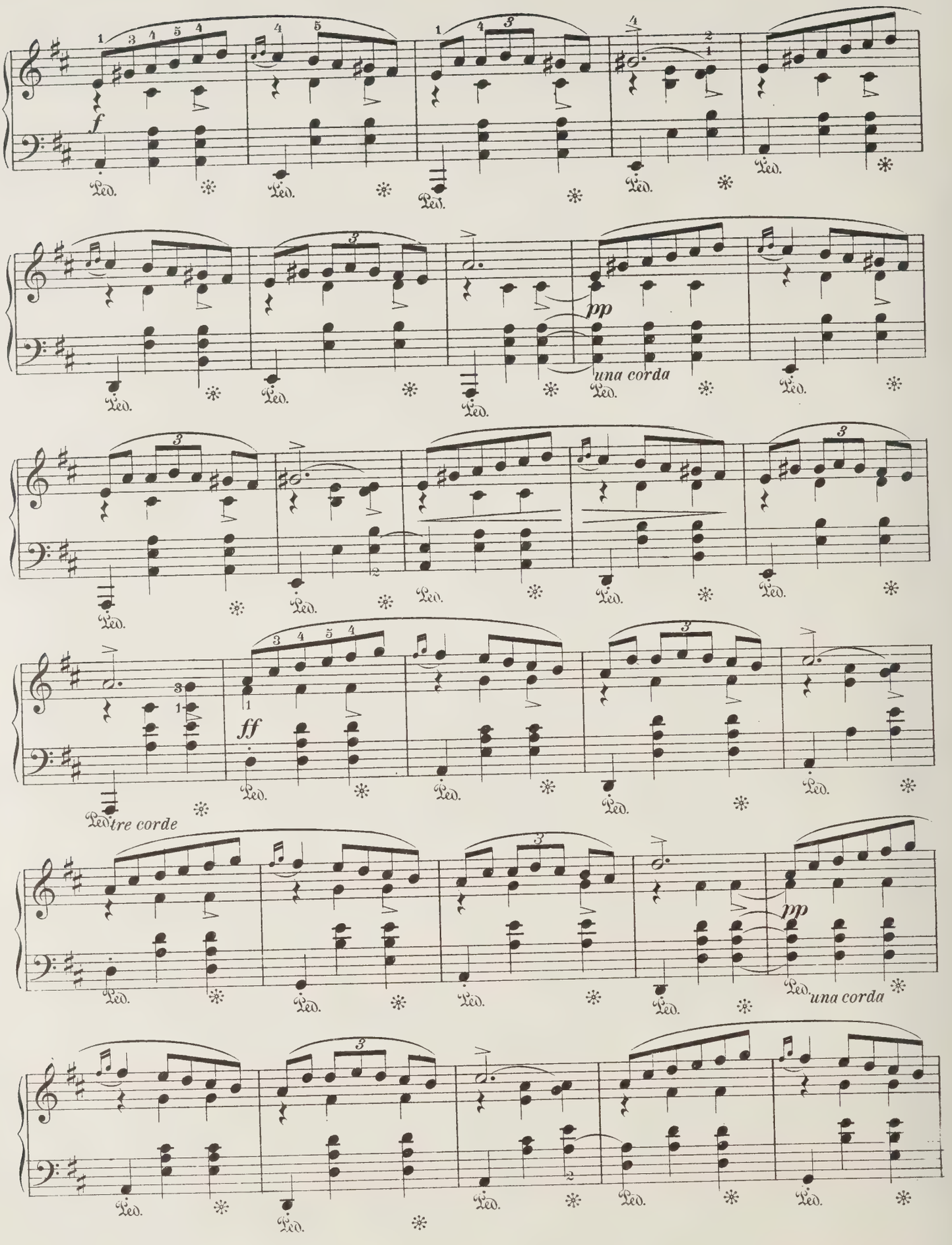

f
Ped.
Ped.
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.
mf
più p
fz
Ped.

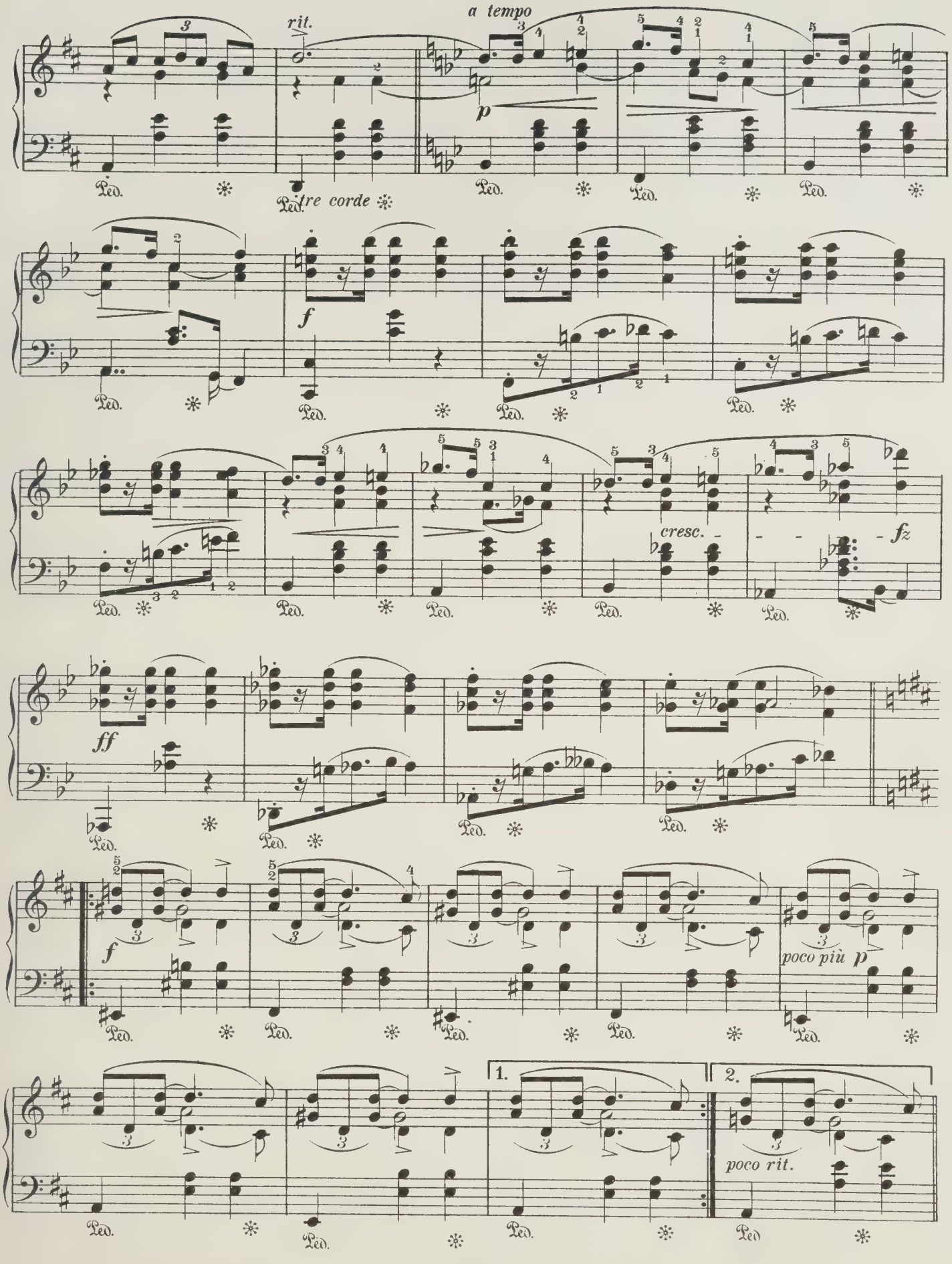

Ped.
dim.
fz
p
cre
scen

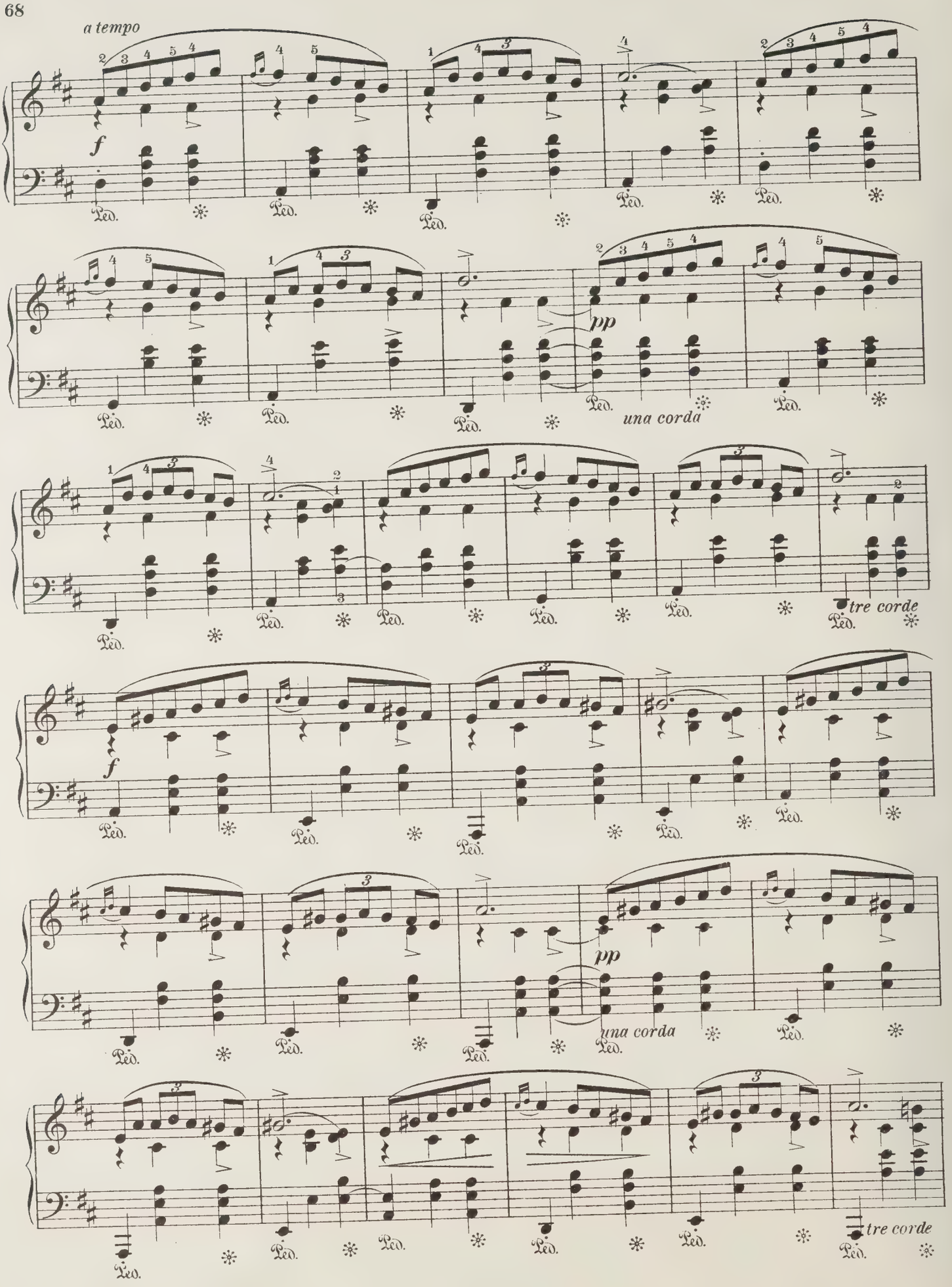

do
fz
p
Ped.
cre
scen
do
f
fz dim.
p
più p
Ped.
slentando
ff
Ped.
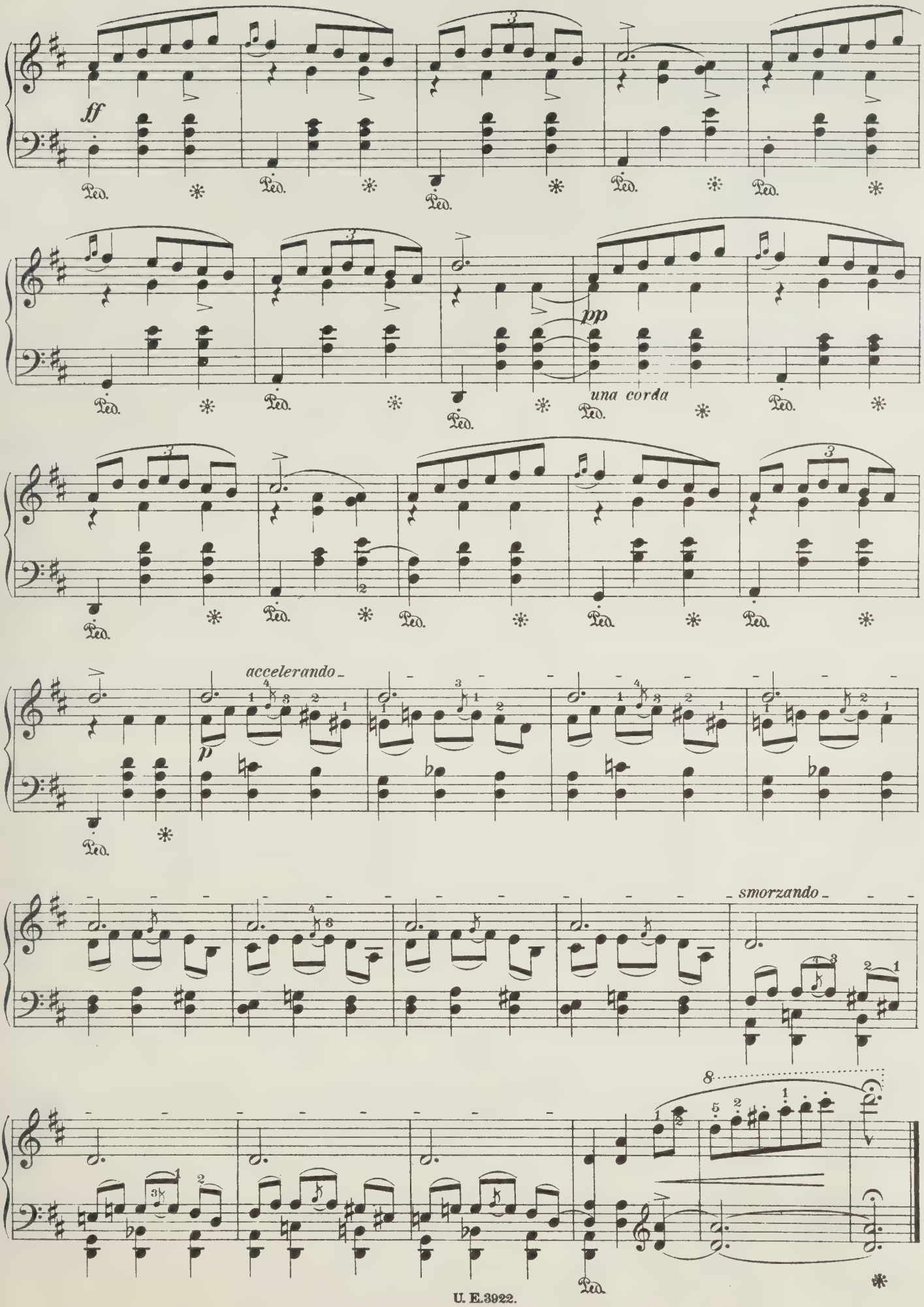

Mesto. (♩ = 116.)
p
Ped.
appassionato
f
p
dim.
f

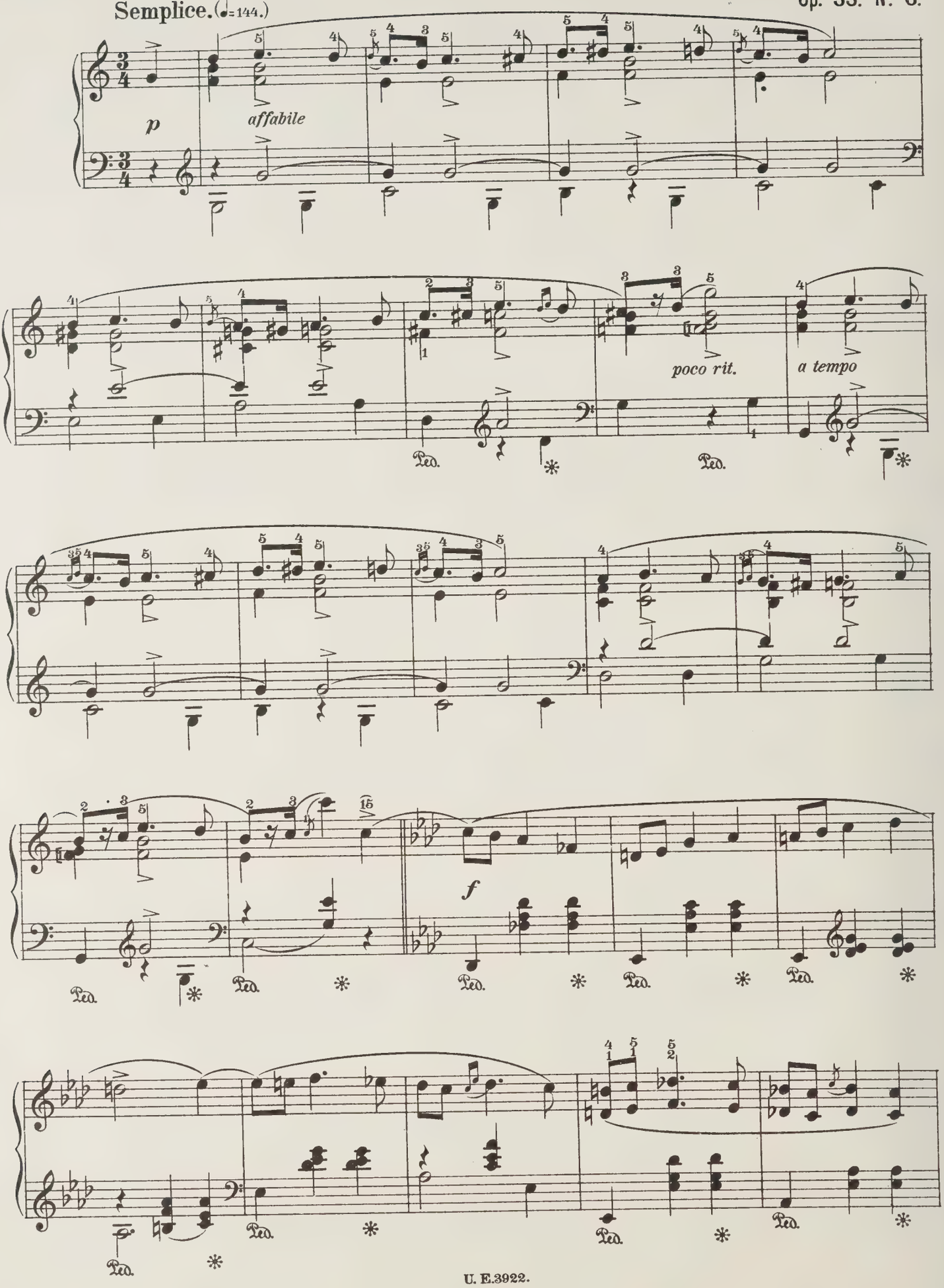

rit.
a tempo
p
dim.
p
Ped.
Vivace. (♩= 69.)
Op. 33. Nº 2.
f
pp
una corda
tre corde

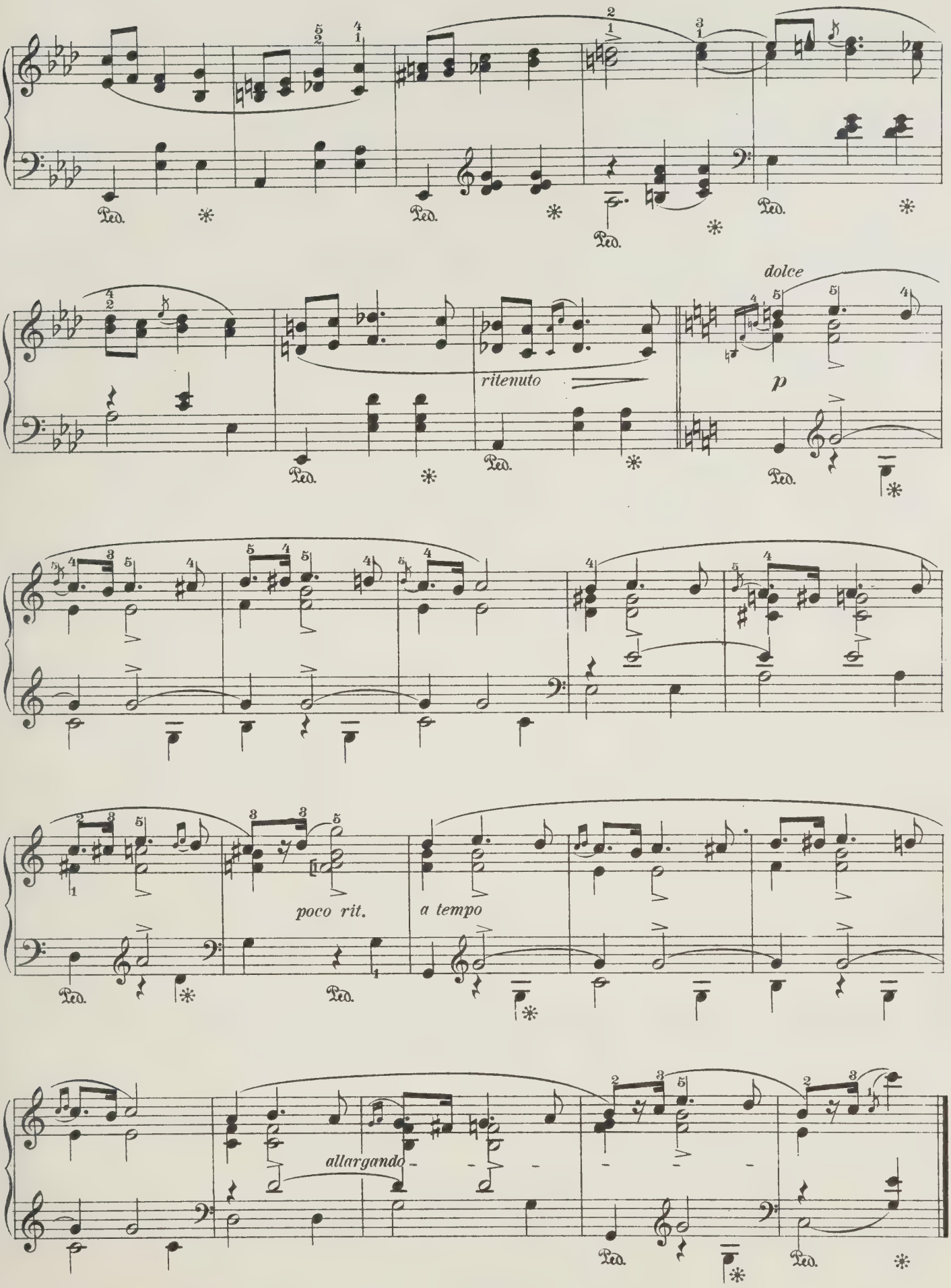

f
Ped.
pp
una corda
ff
tre corde


rit.
a tempo
p
Ped.
tre corde
f
cresc.
fz
ff
poco più p
1.
2.
poco rit.


a tempo
f
Ped.
pp
una corda
tre corde

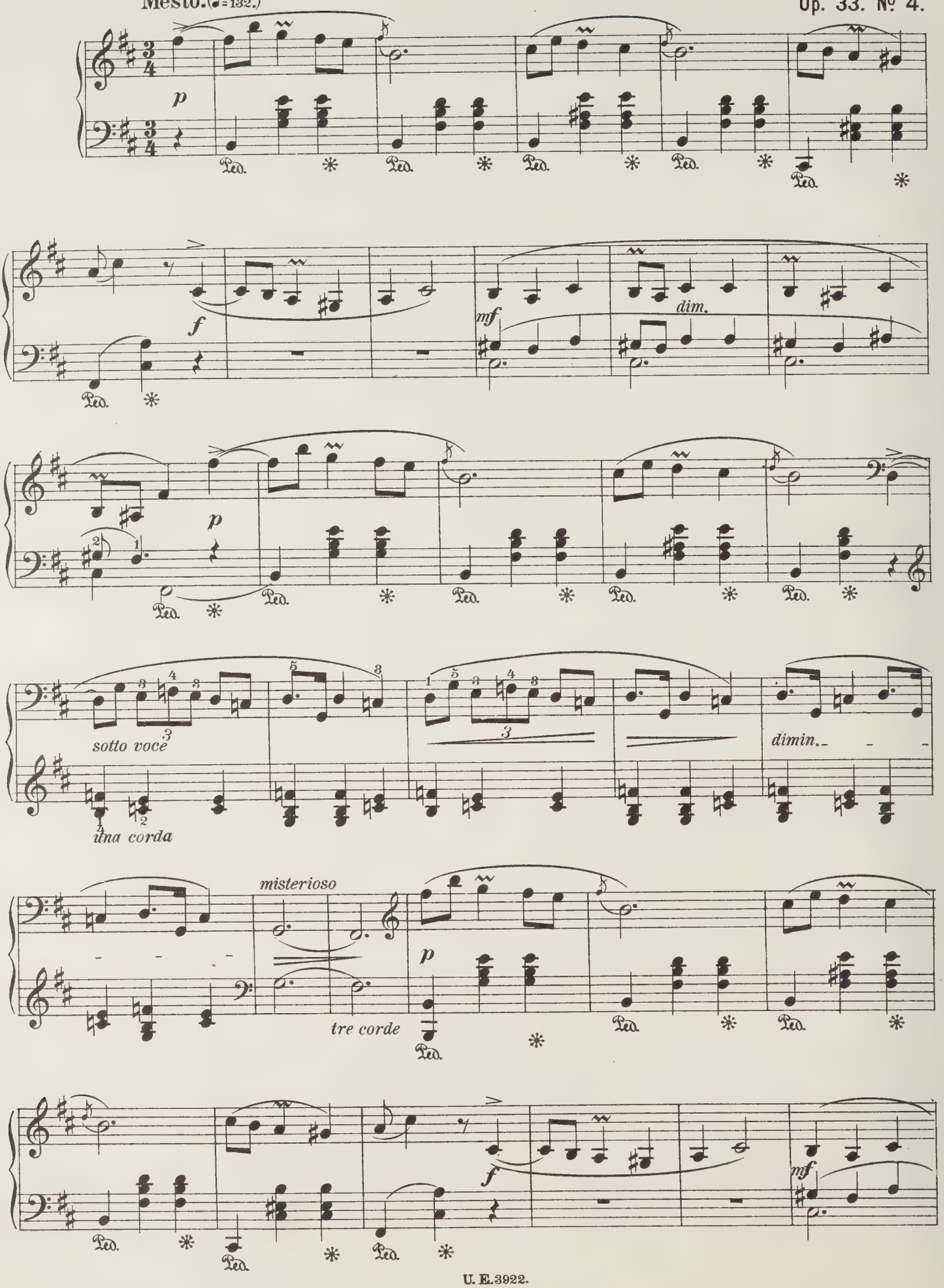

ff
Ped.
pp
una corda
accelerando
p
smorzando
8

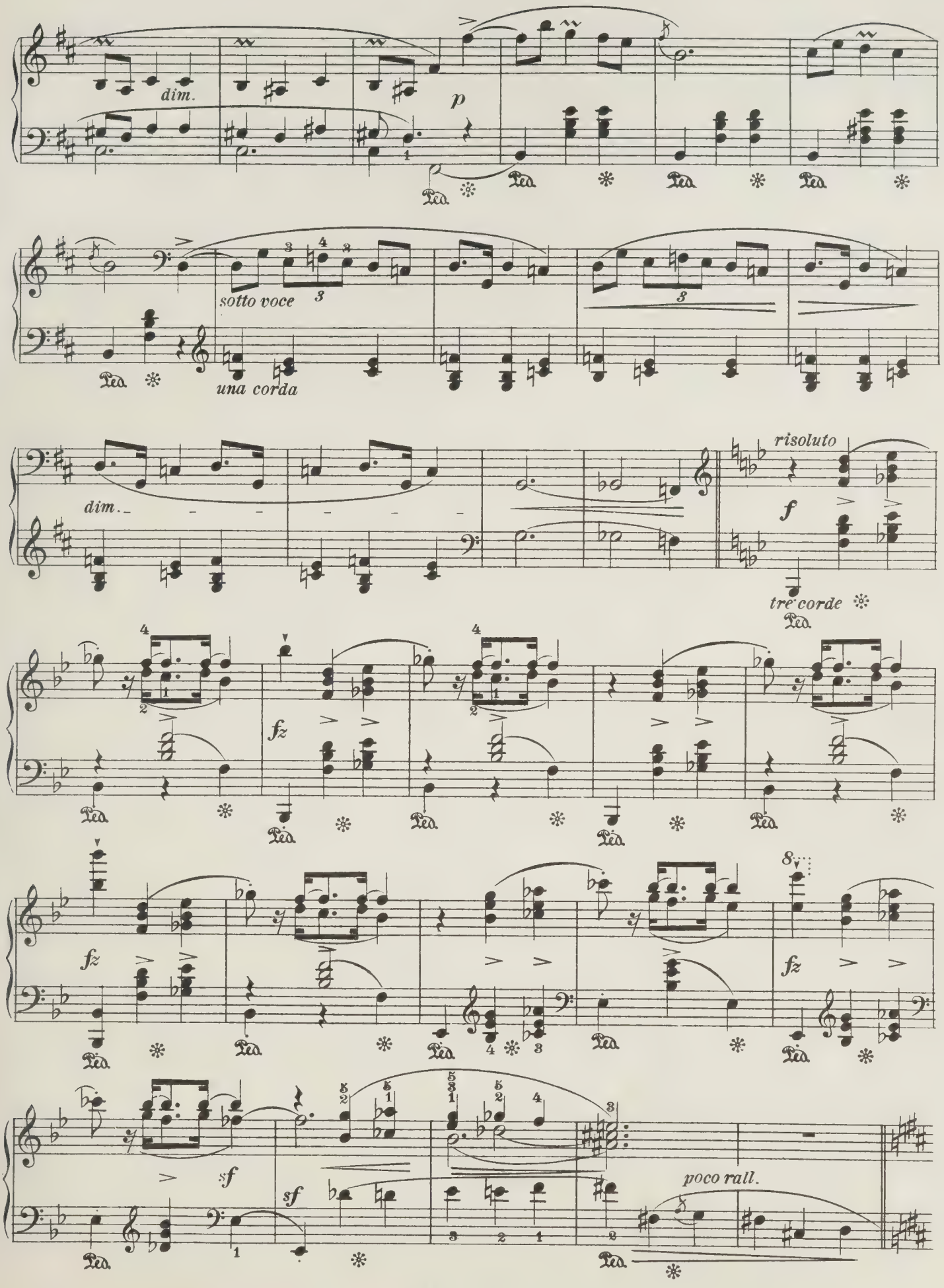

Semplice. (♩=144.)
p
affabile
poco rit.
a tempo
f
Ped.

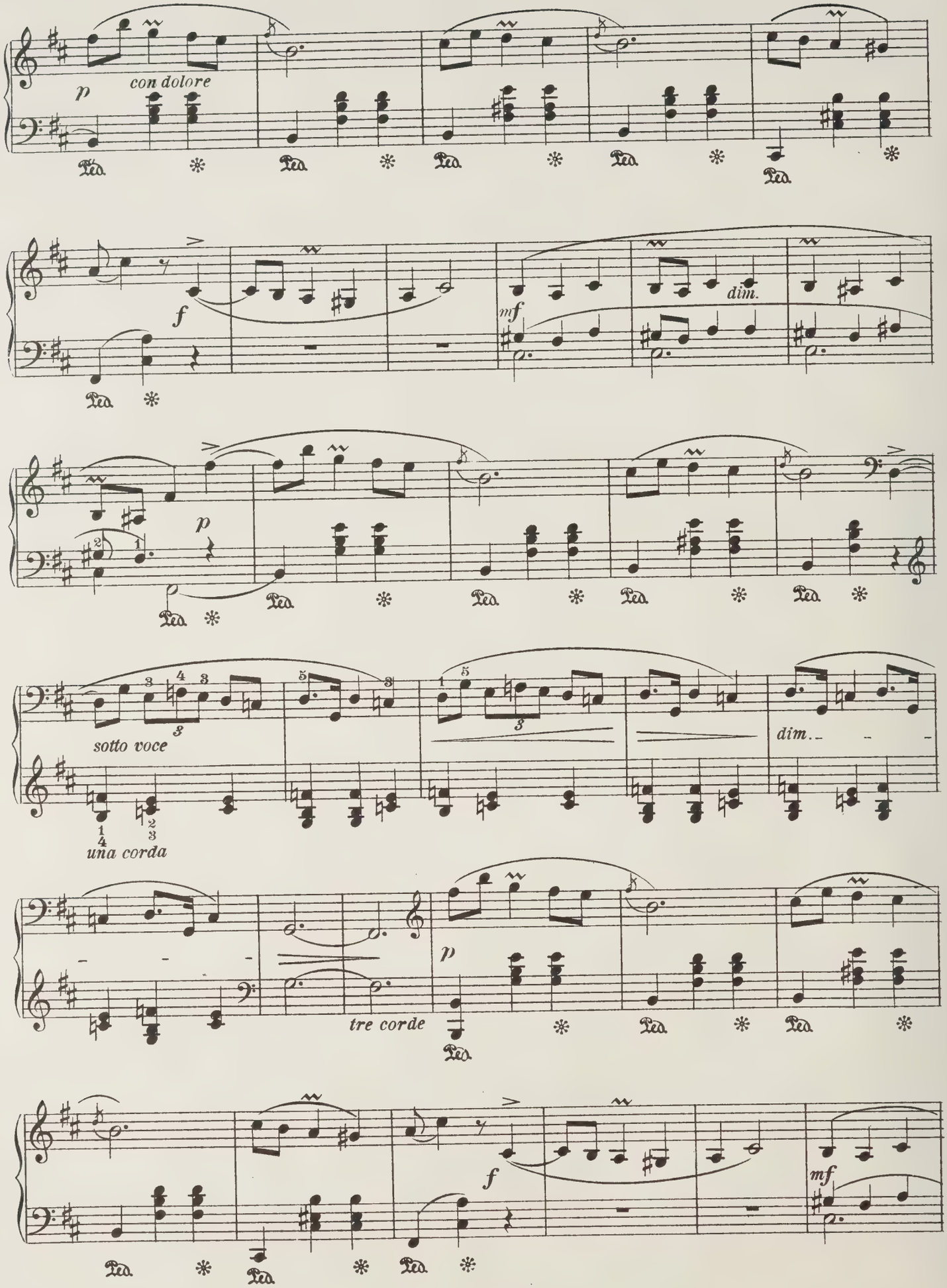

dolce
ritenuto
p
poco rit.
a tempo
allargando
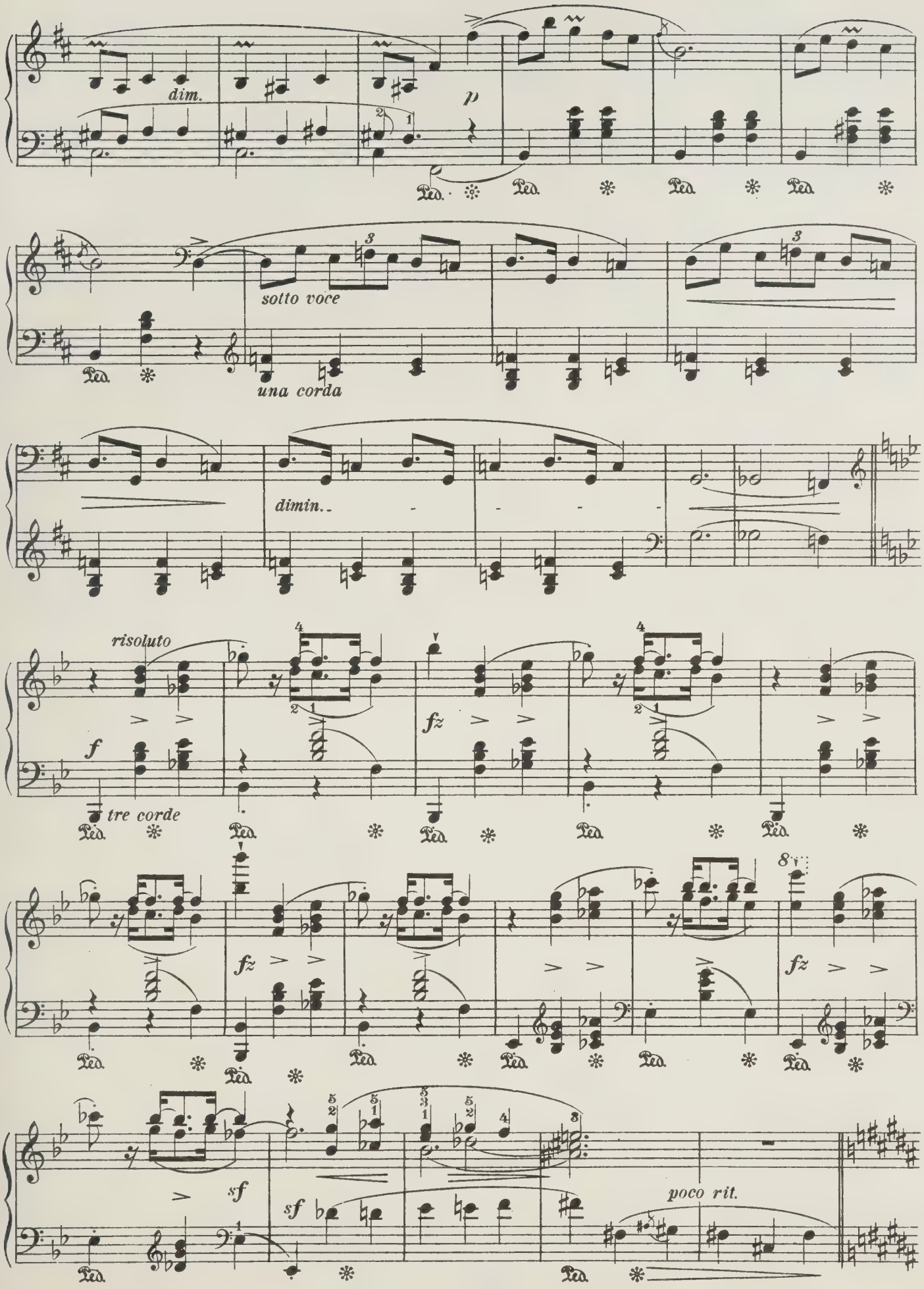
Mesto.(♩=132.)

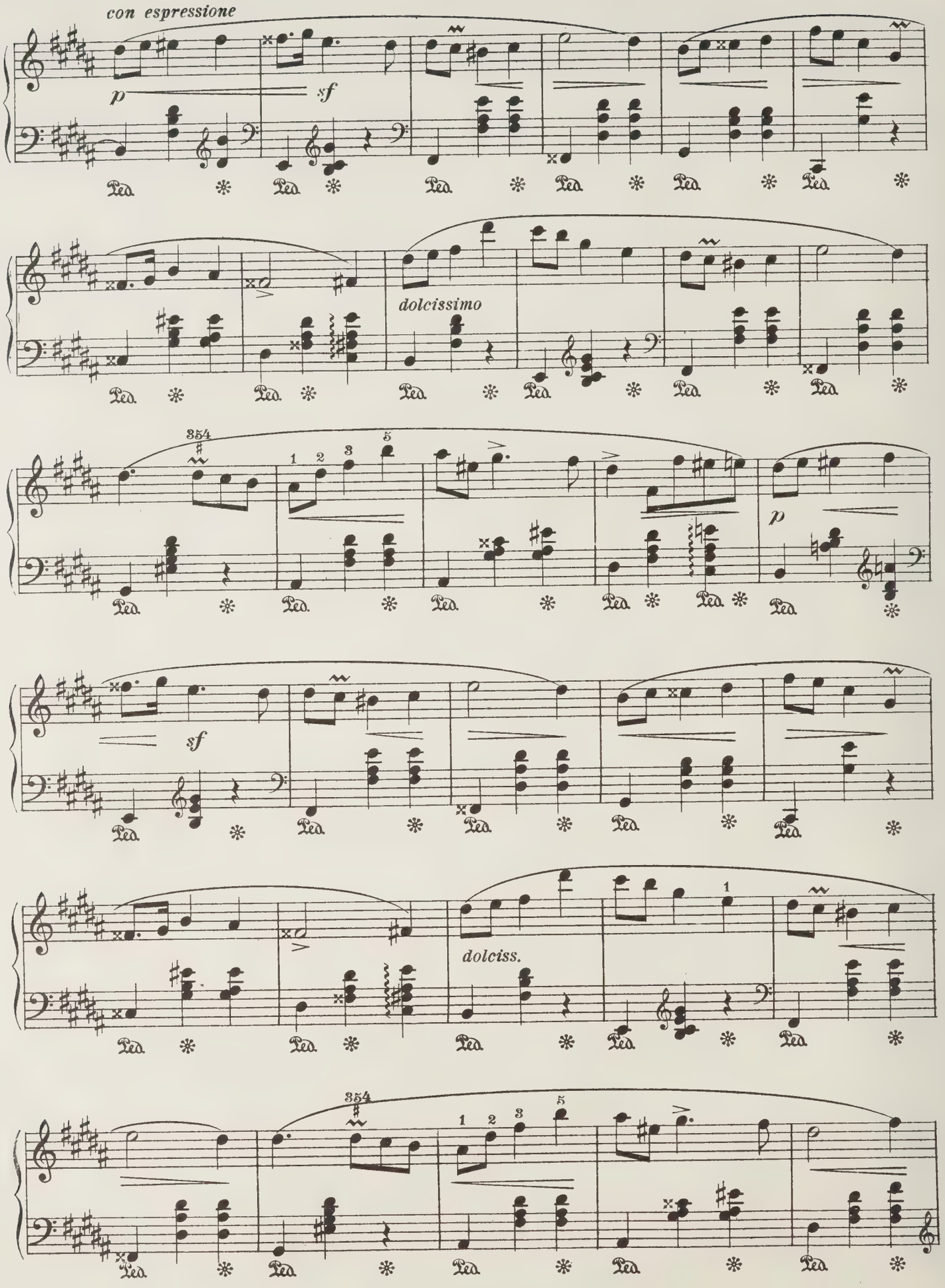
Op. 33. Nº 4.
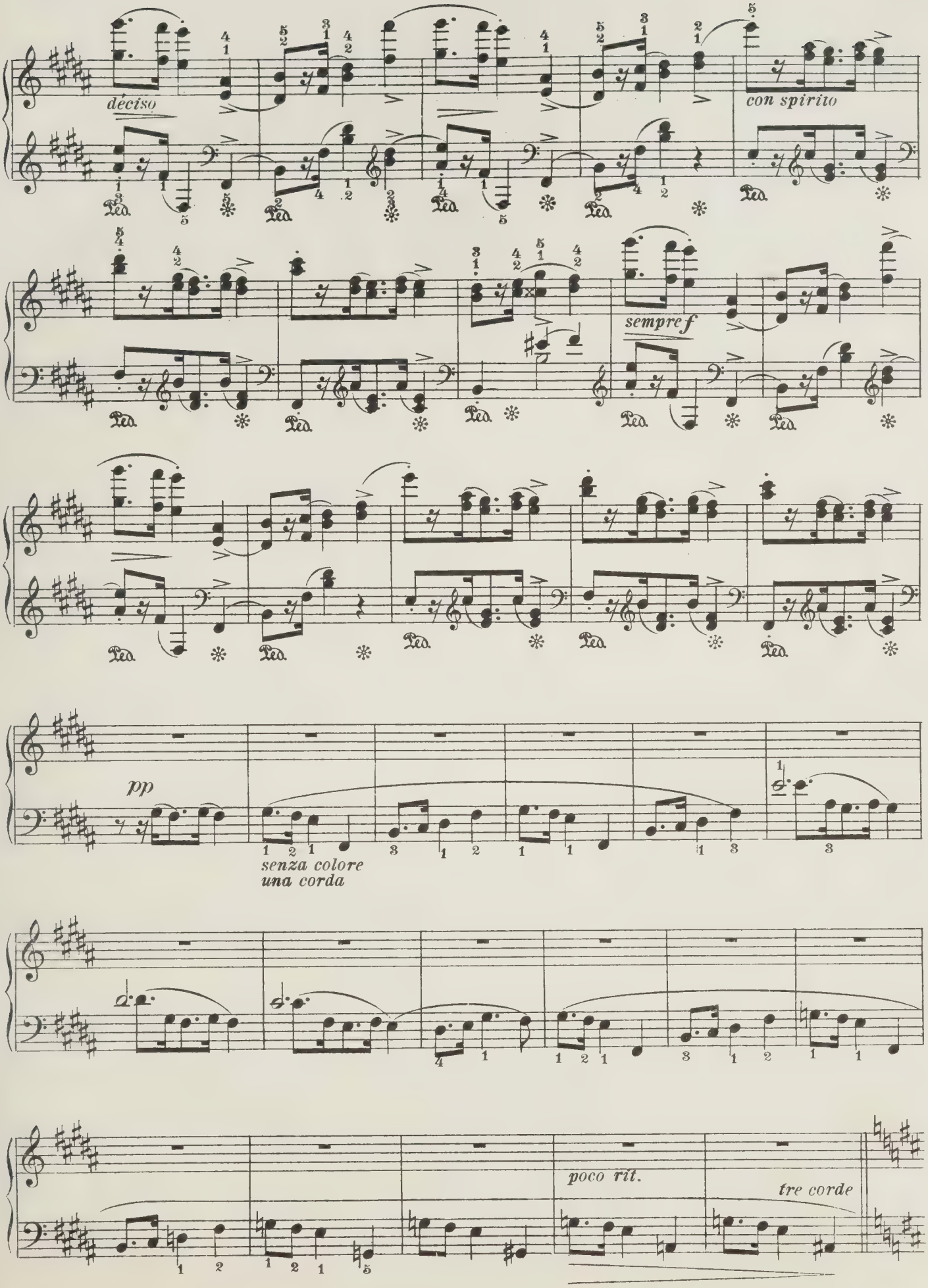


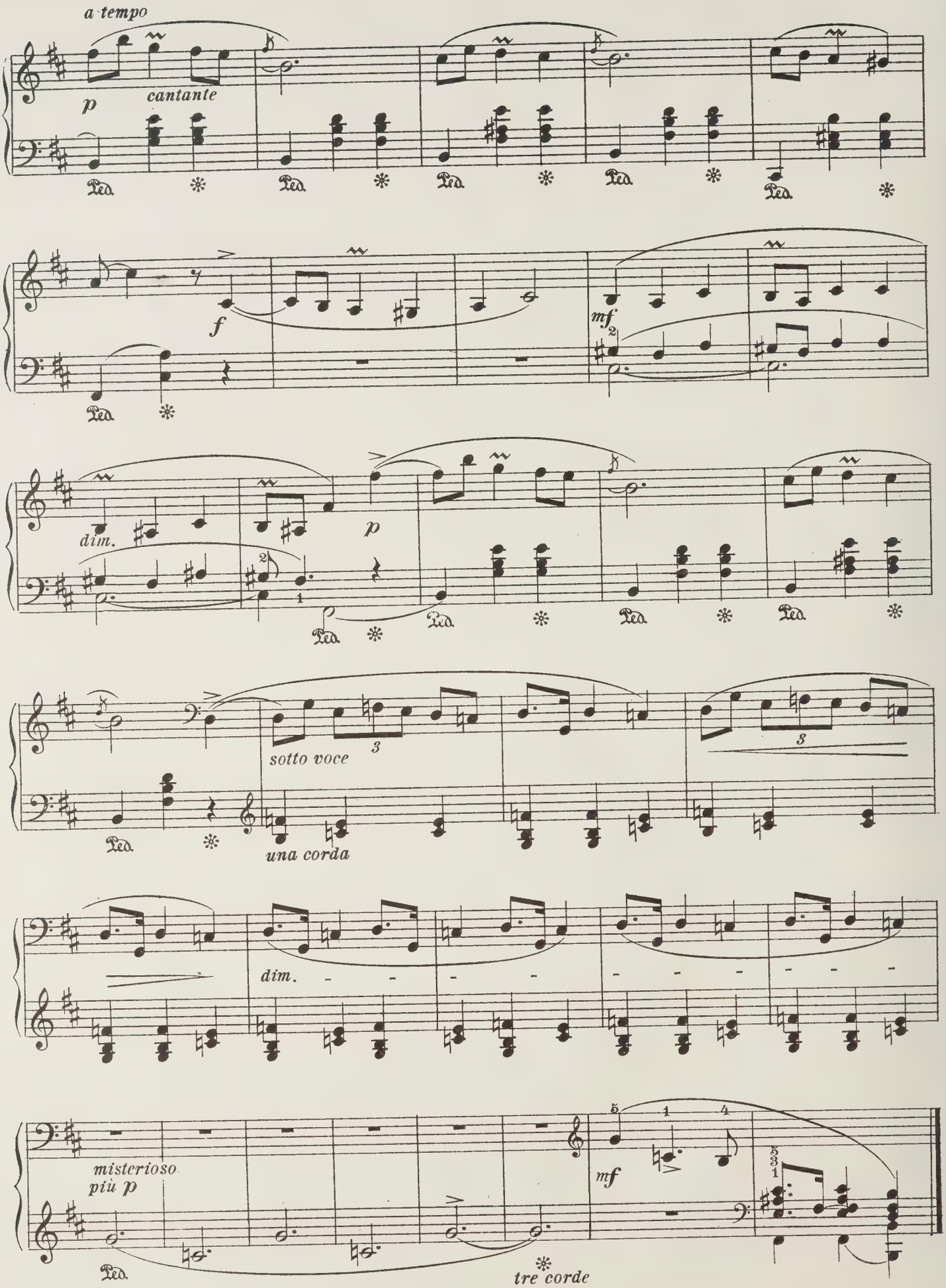

dim.
p
Ped.
sotto voce
una corda
dim.
risoluto
f
tre corde
fz
8va
sf
poco rall.


p
con dolore
Ped.
f
mf
dim.
p
sotto voce
una corda
dim.
tre corde
p
f
mf


dim.
p
Ped.
sotto voce
una corda
dimin.
risoluto
f
tre corde
fz
sf
poco rit.

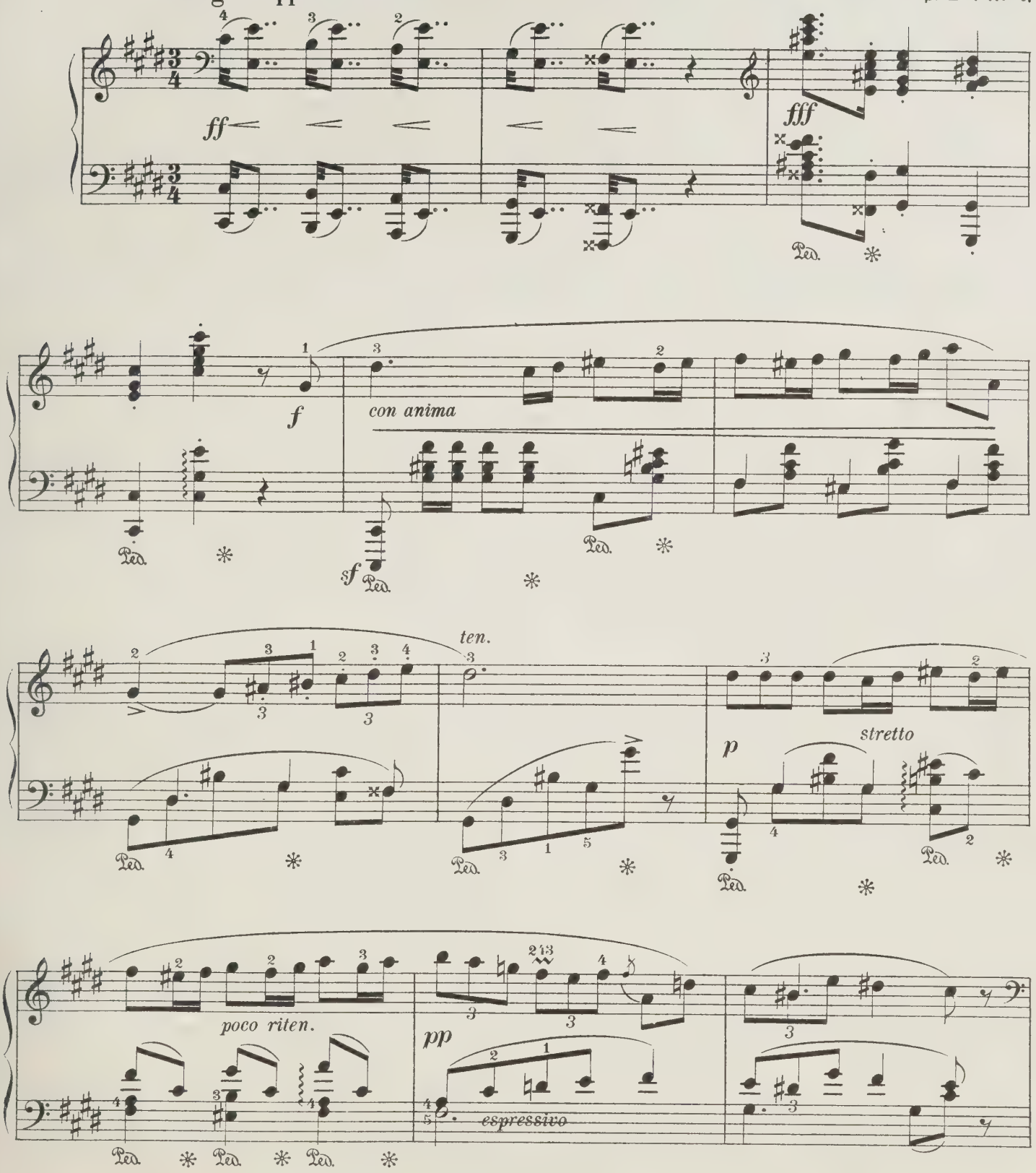

con espressione
p
sf
dolcissimo
354
1 2 3 5
p
sf
dolciss.
1
354
1 2 3 5

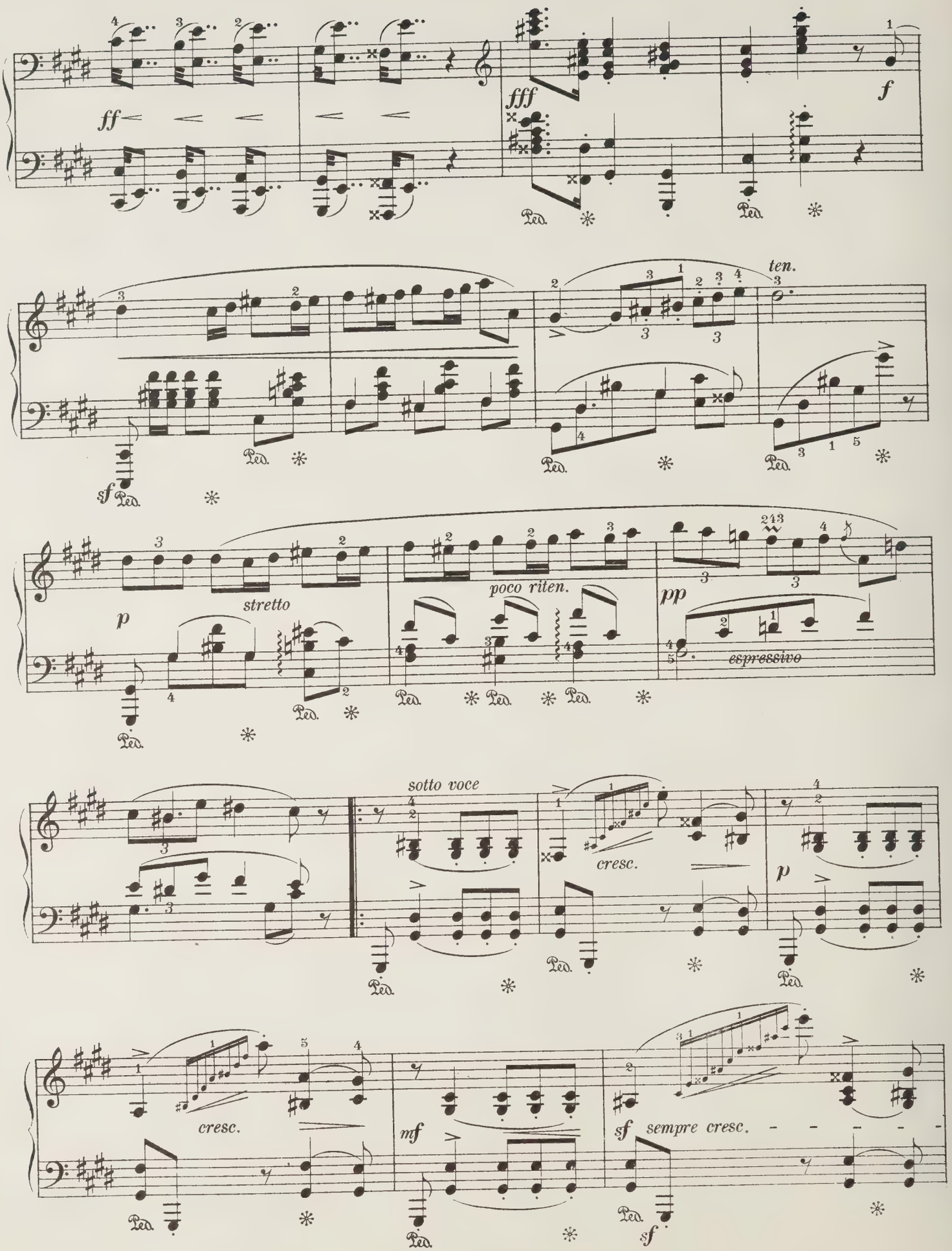

déciso
con spirito
sempre f
pp
senza colore
una corda
poco rit.
tre corde

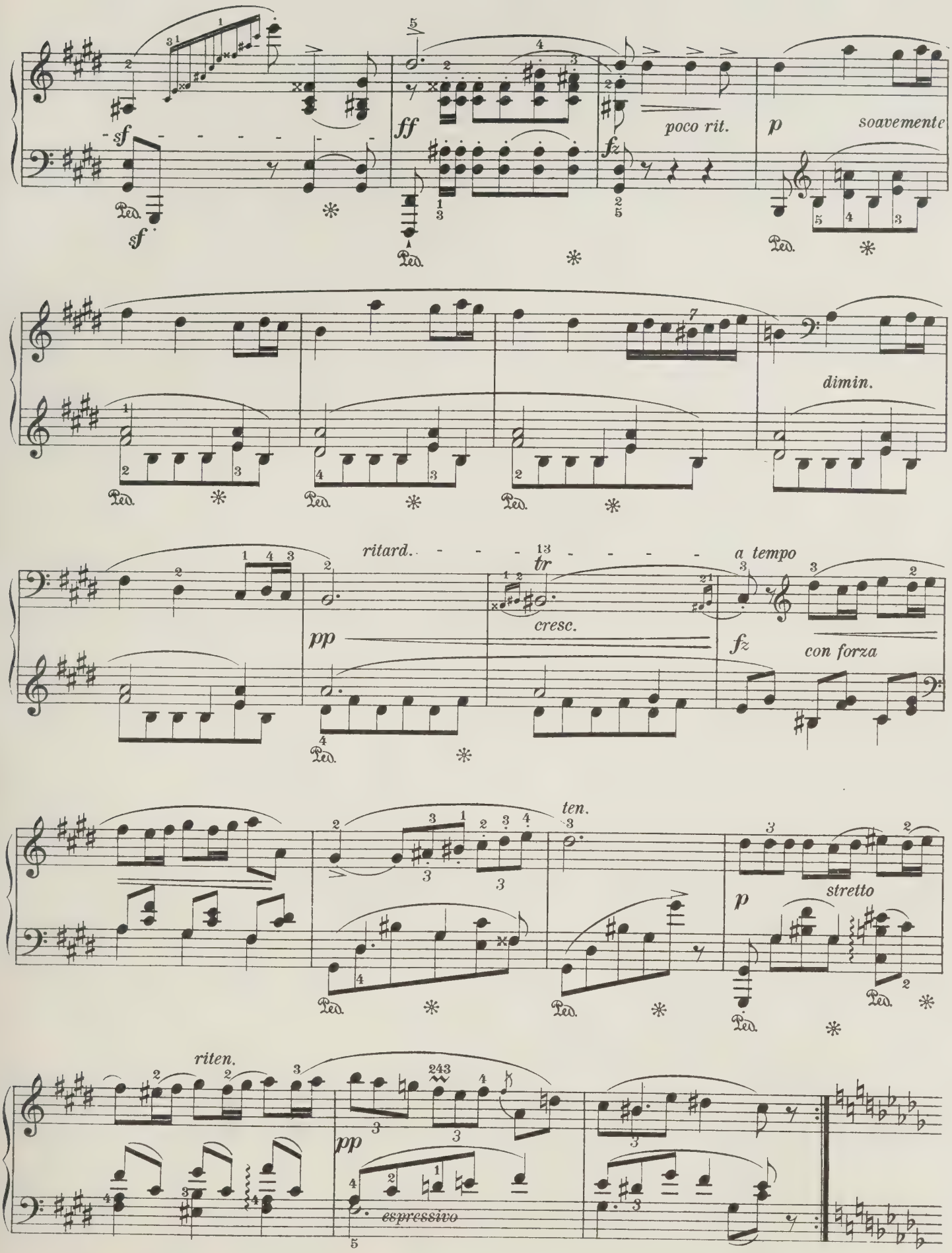

a tempo
p
cantante
Ped.
f
mf
dim.
p
sotto voce
una corda
dim.
misterioso
più p
mf
tre corde

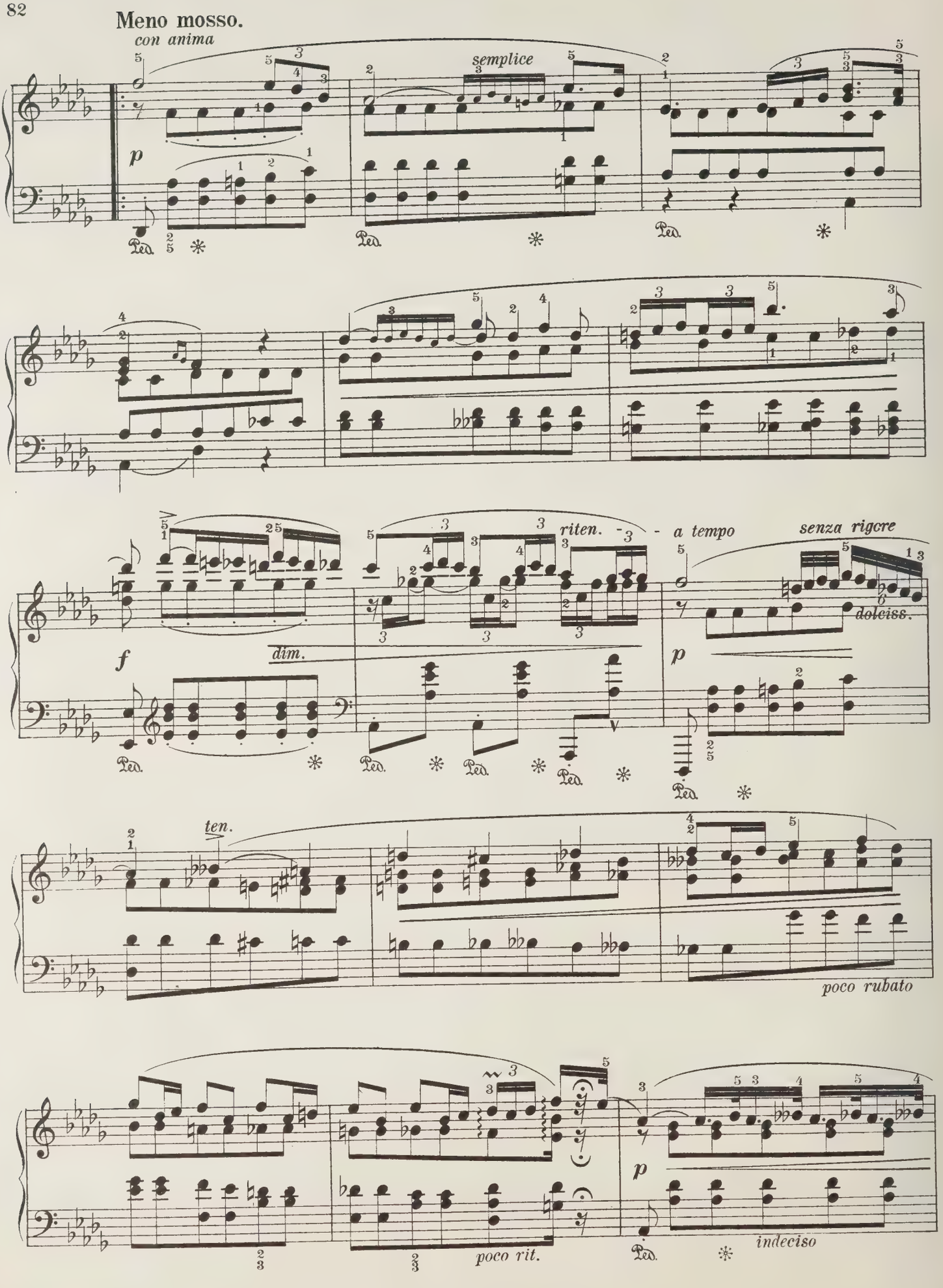
POLONAISES.
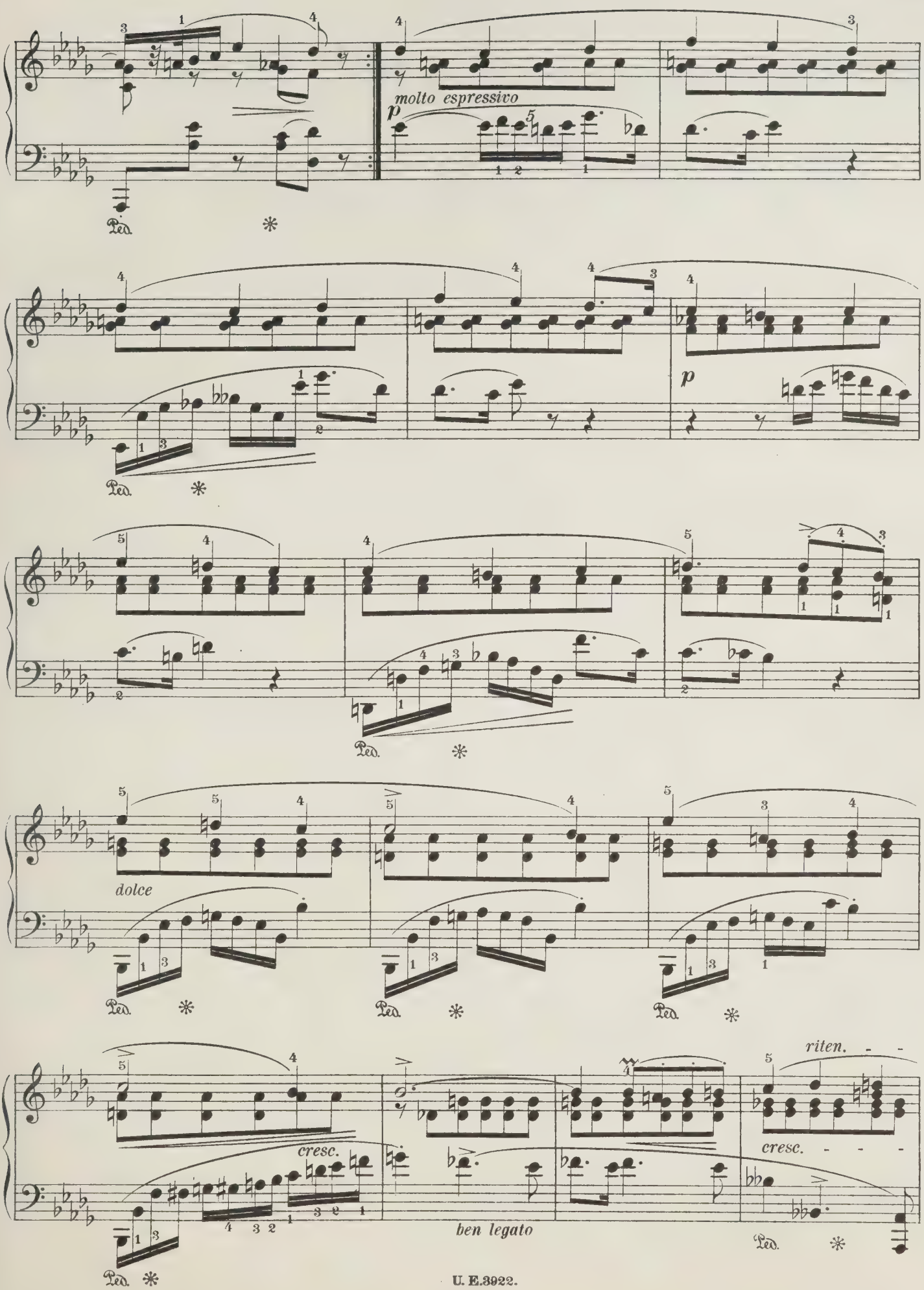
Allegro appassionato. Op. 26. № 1.

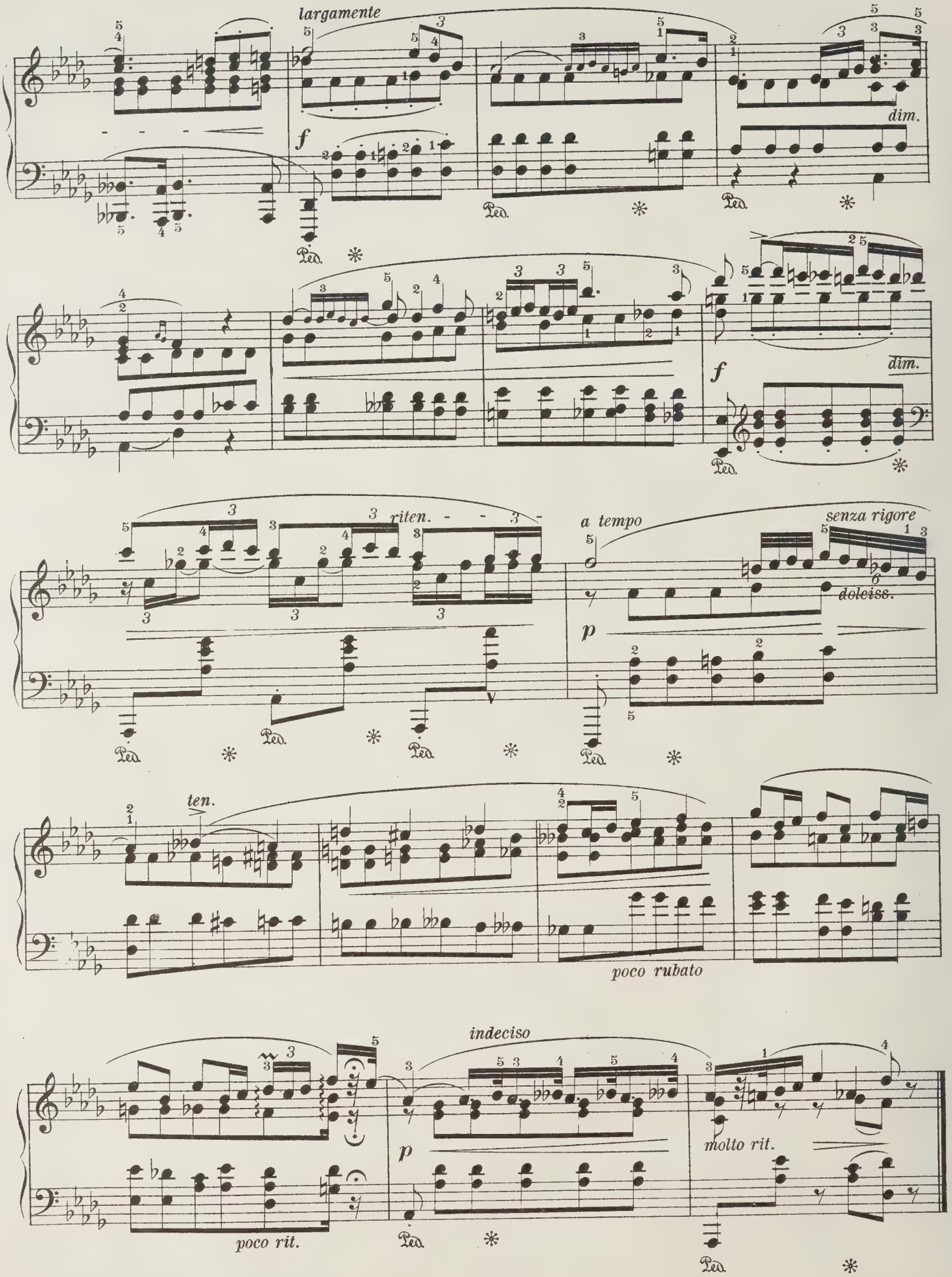



ff
fff
f
ten.
sf
stretto
p
poco riten.
pp
espressivo
sotto voce
cresc.
p
cresc.
mf
sf sempre cresc.
sf

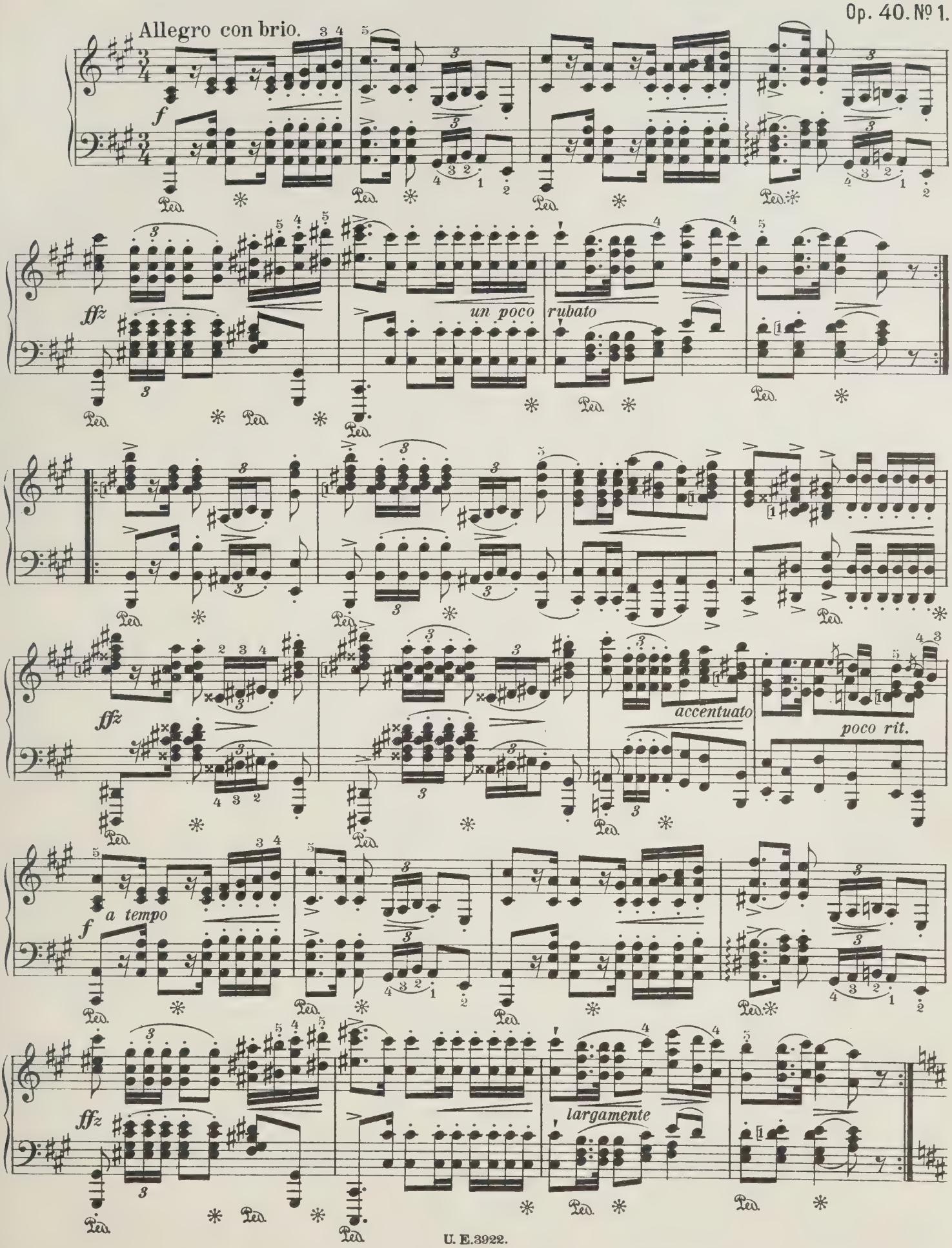

sf
sf
ff
fz
poco rit.
p
soavemente
dimin.
ritard.
a tempo
tr
cresc.
pp
fz
con forza
ten.
p
stretto
riten.
pp
espressivo

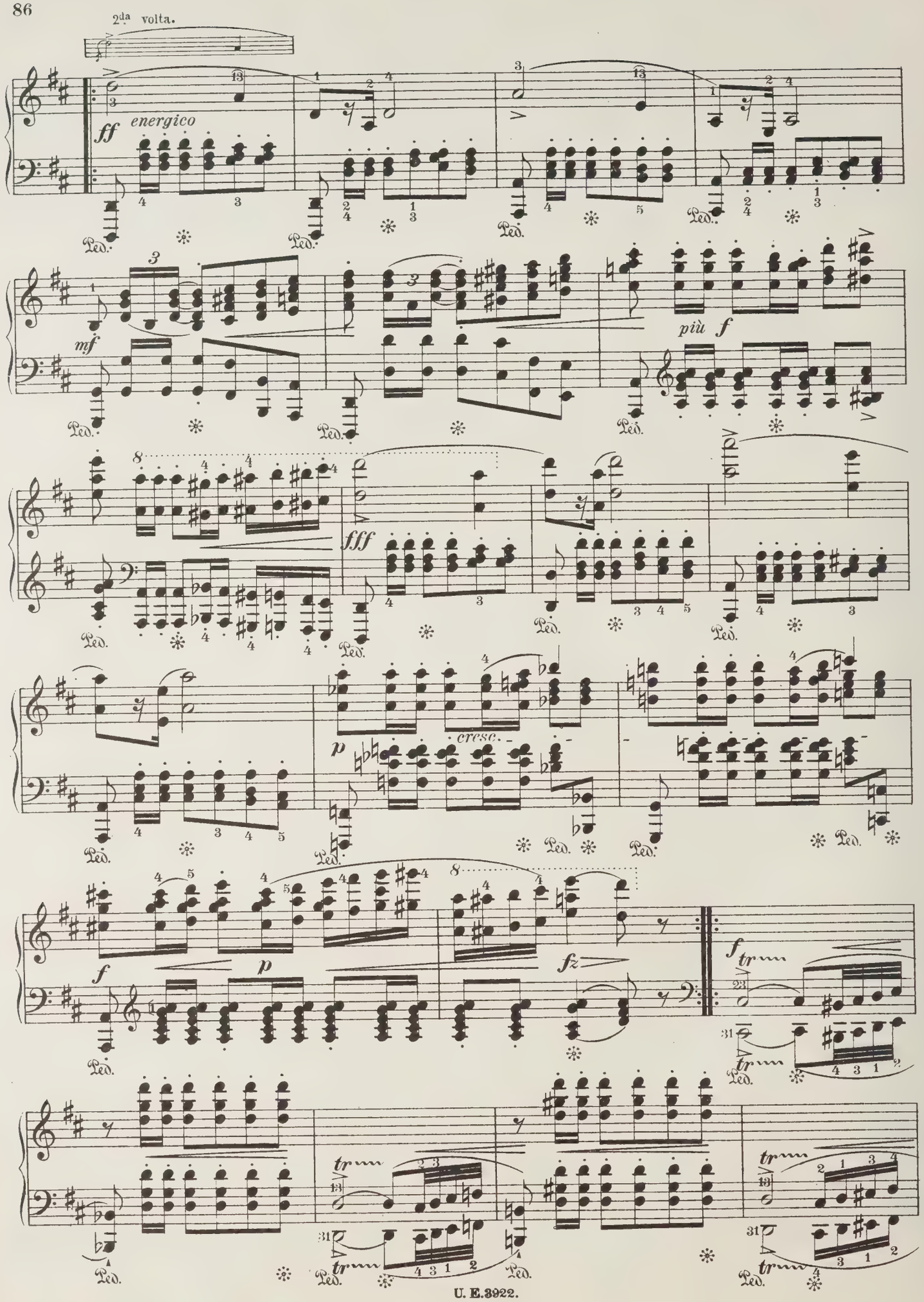

Meno mosso.
con anima
semplice
riten.
a tempo
senza rigore
dolciss.
dim.
ten.
poco rubato
poco rit.
indeciso
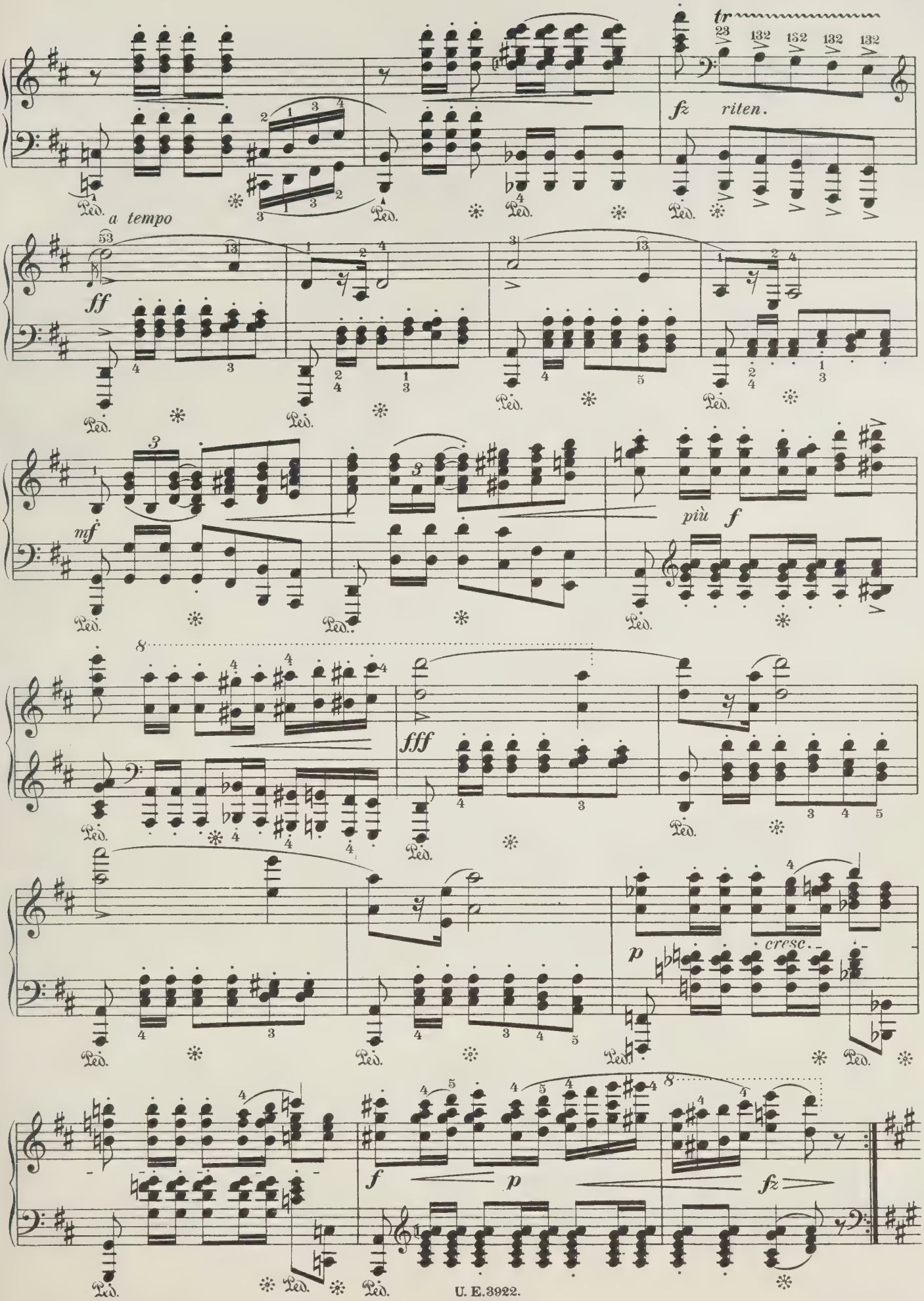

molto espressivo
p
Ped.
dolce
cresc.
ben legato
riten.

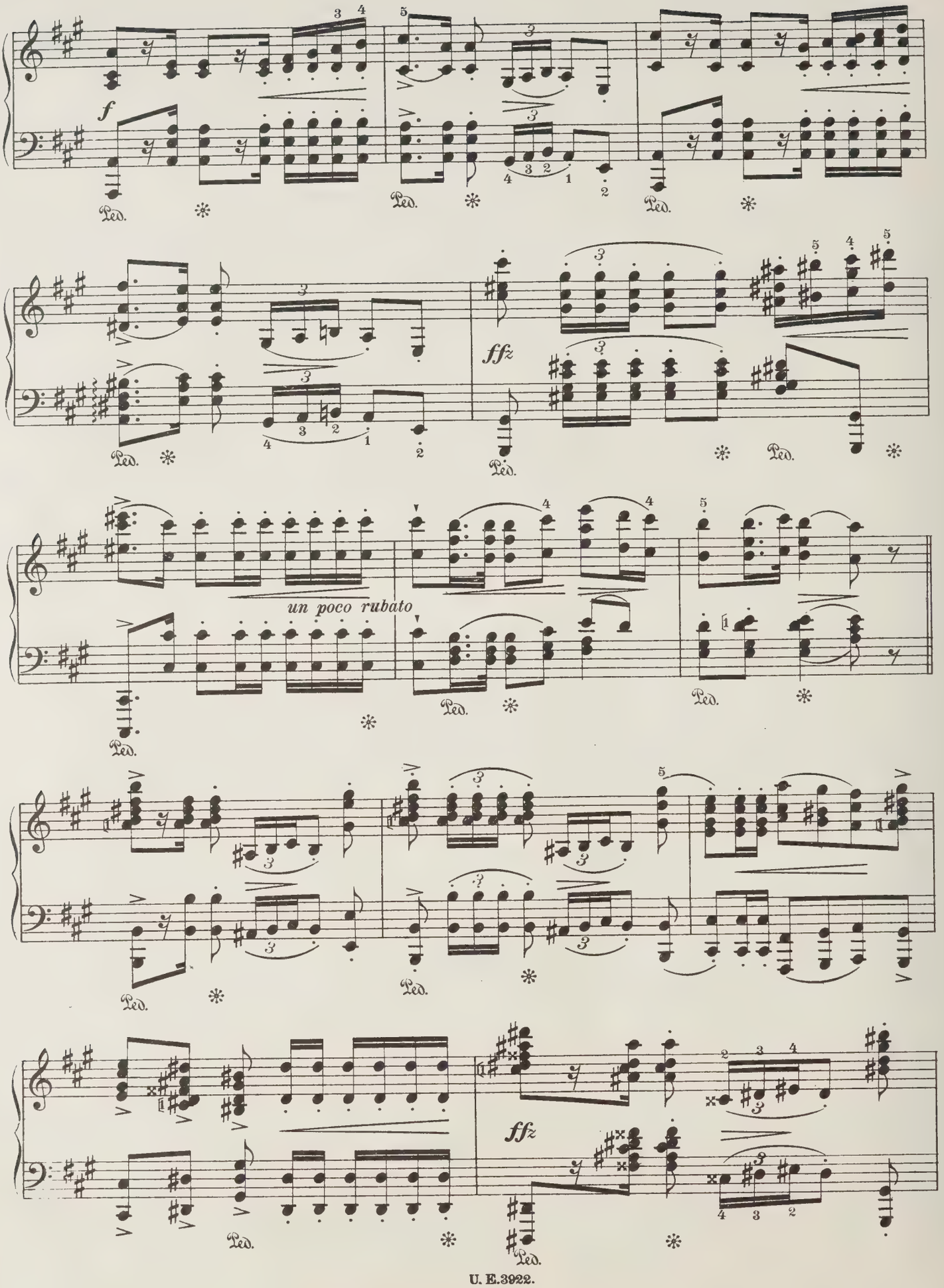

largamente
f
dim.
Ped.
f
dim.
riten.
a tempo
senza rigore
dolciss.
p
ten.
poco rubato
indeciso
p
molto rit.
poco rit.

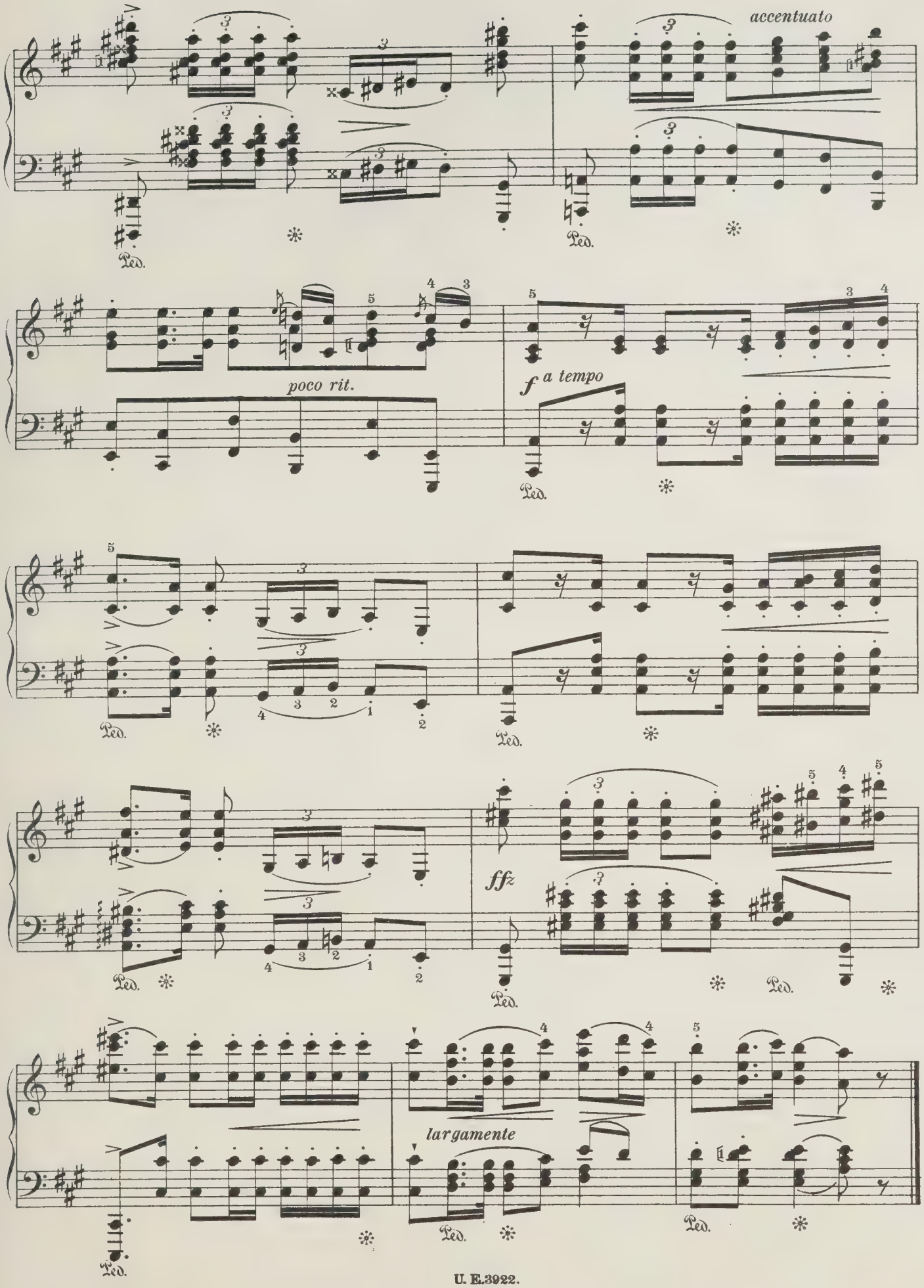
Op. 40. № 1.


Allegro con brio.
f
ffz
un poco rubato
ffz
accentuato
poco rit.
f
a tempo
ffz
largamente


2da volta.
ff energico
mf
più f
fff
p
cresc.
f
fz
tr
Ped.

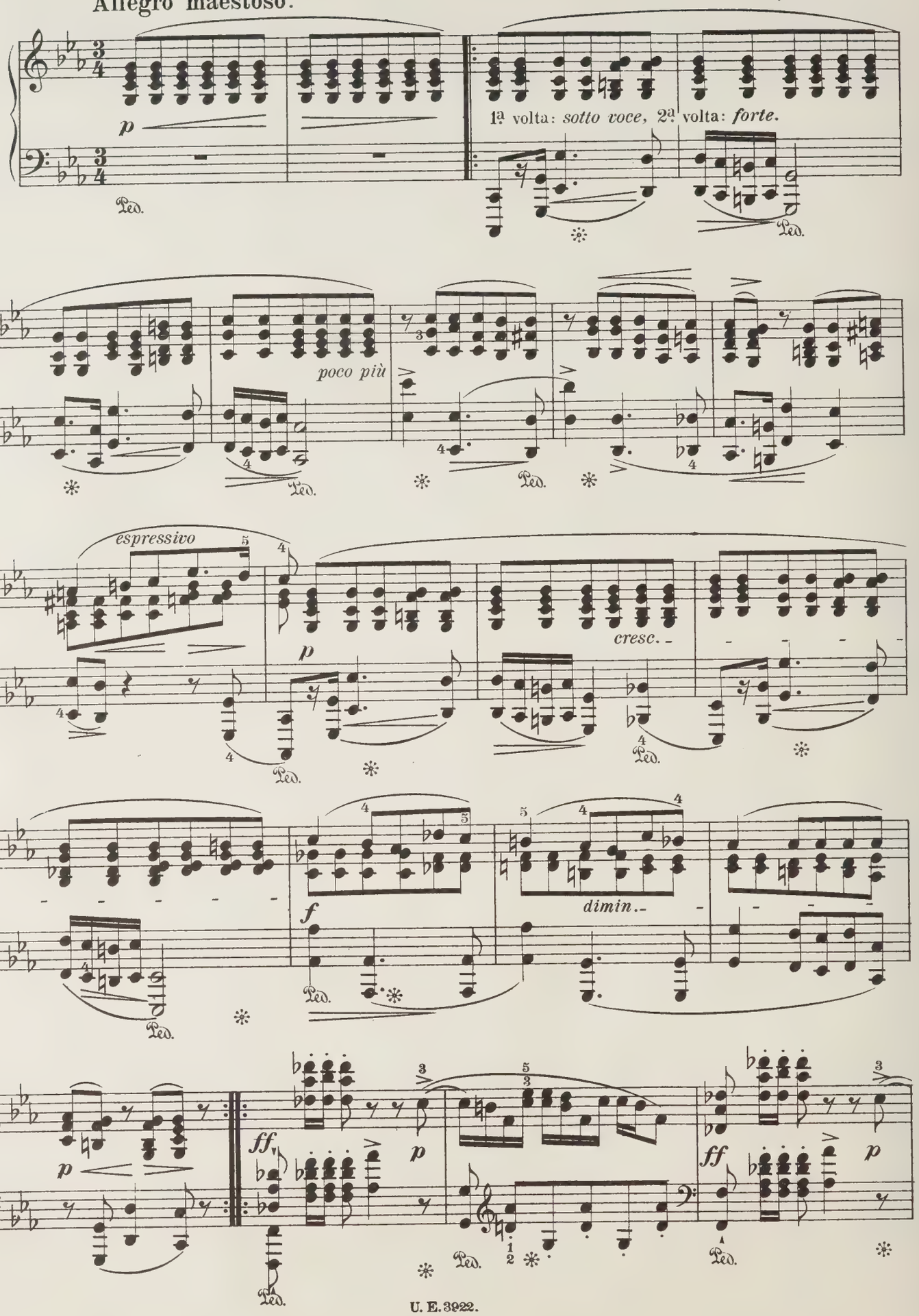

tr
fz riten.
a tempo
ff
mf
più f
fff
p
cresc.
f
p
fz
Ped.
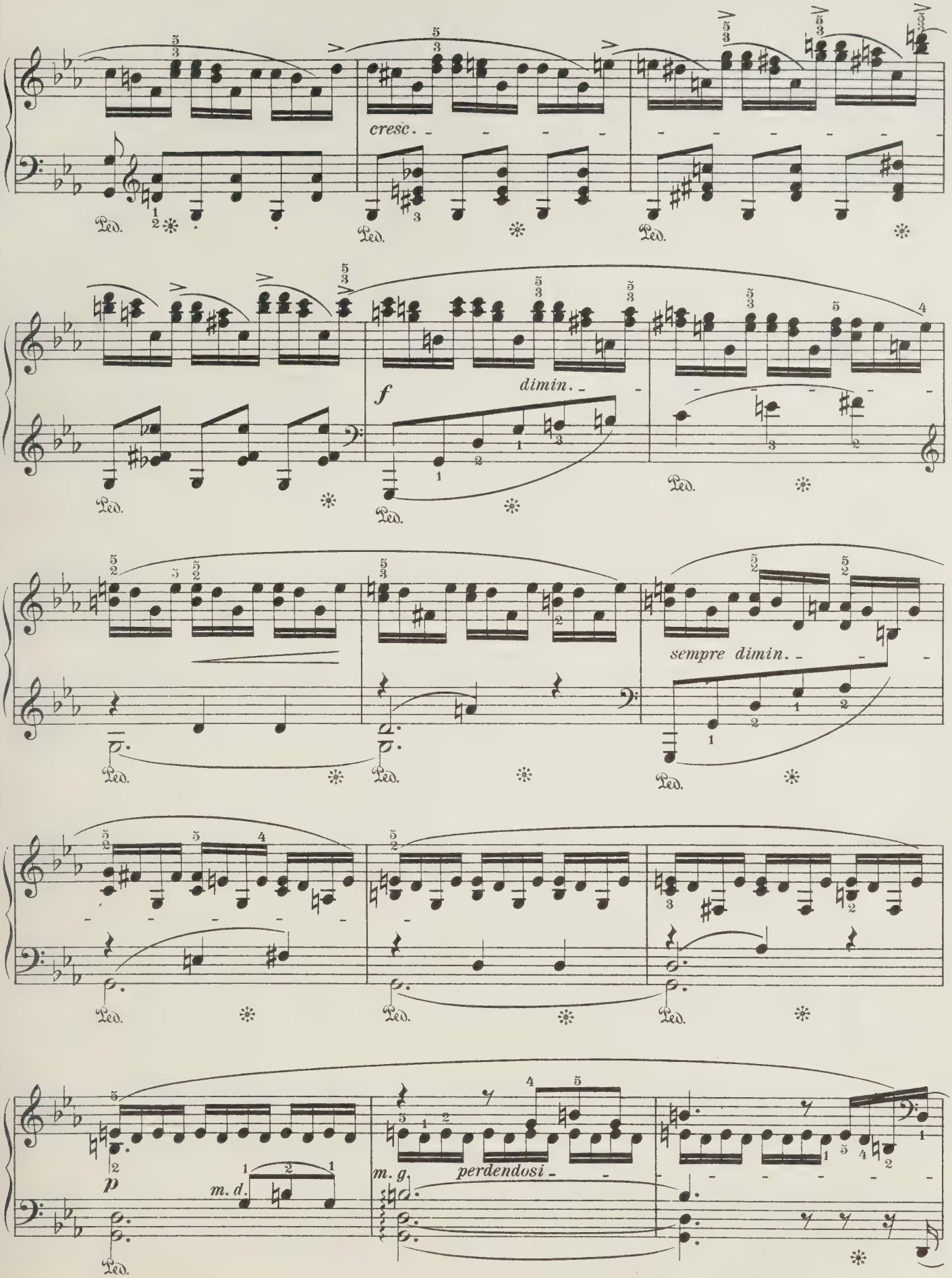

f
Ped.
ffz
un poco rubato

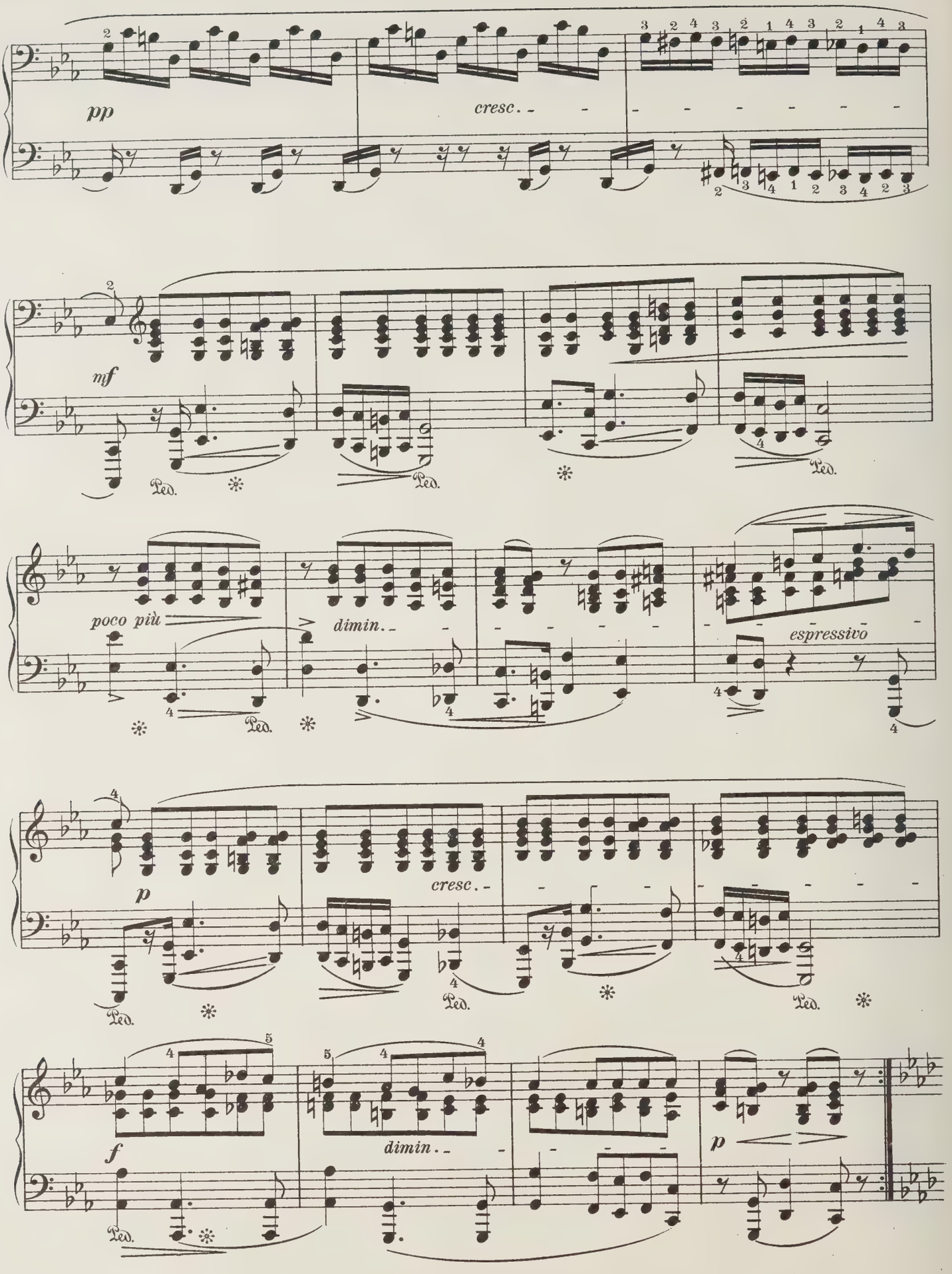

accentuato
Ped.
poco rit.
f a tempo
ffz
largamente
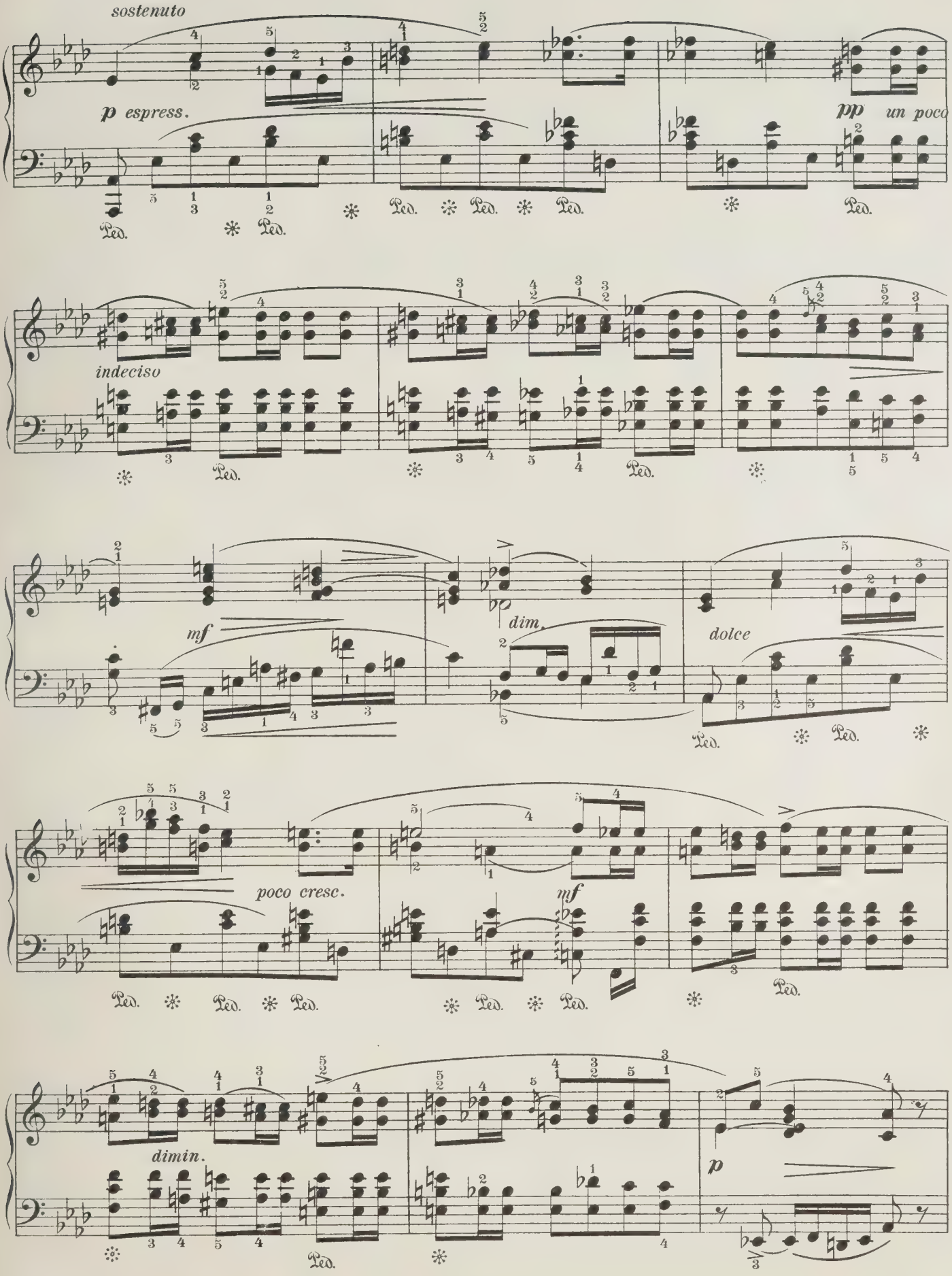
Allegro maestoso.

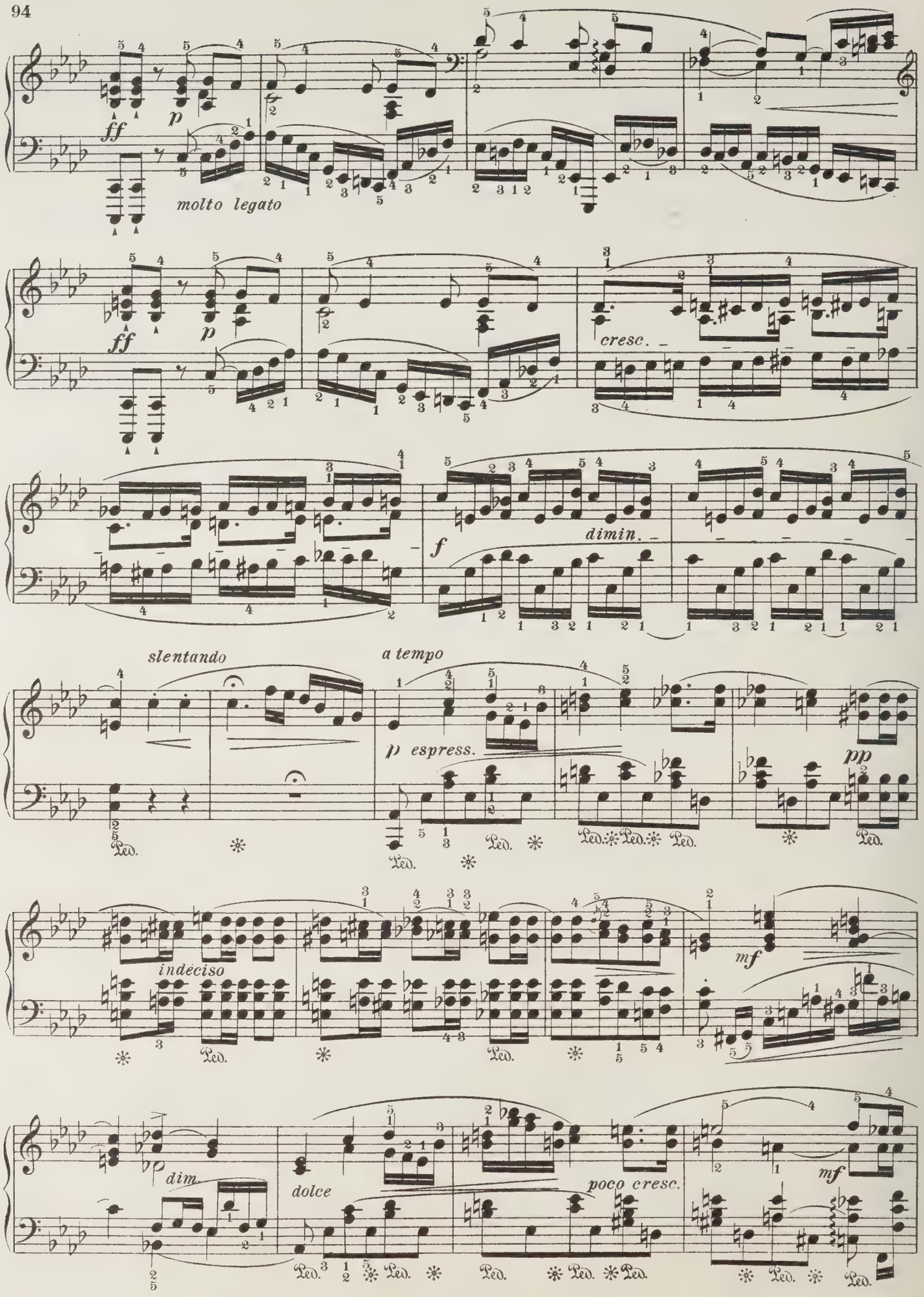
Op. 40, Nº 2.
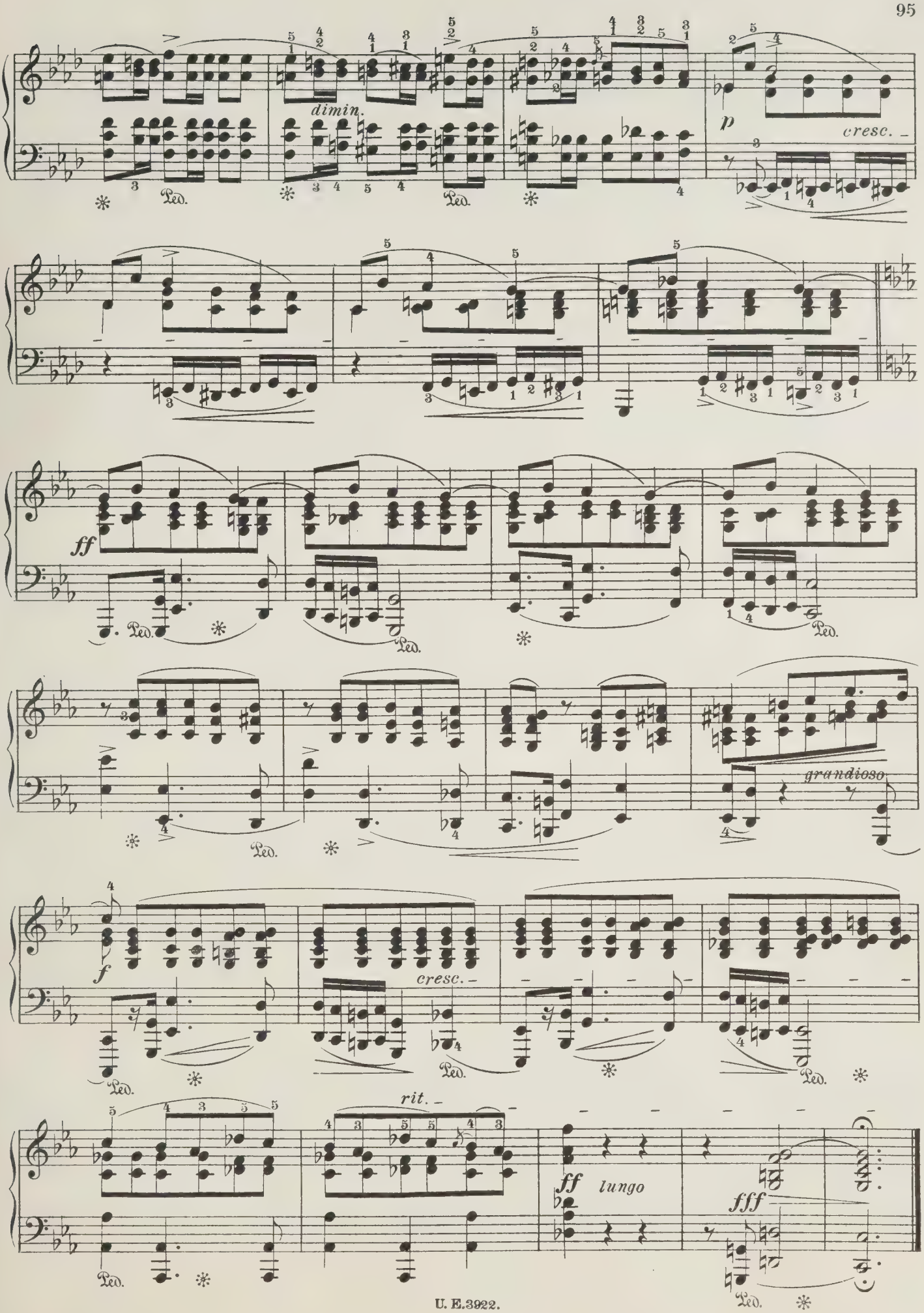


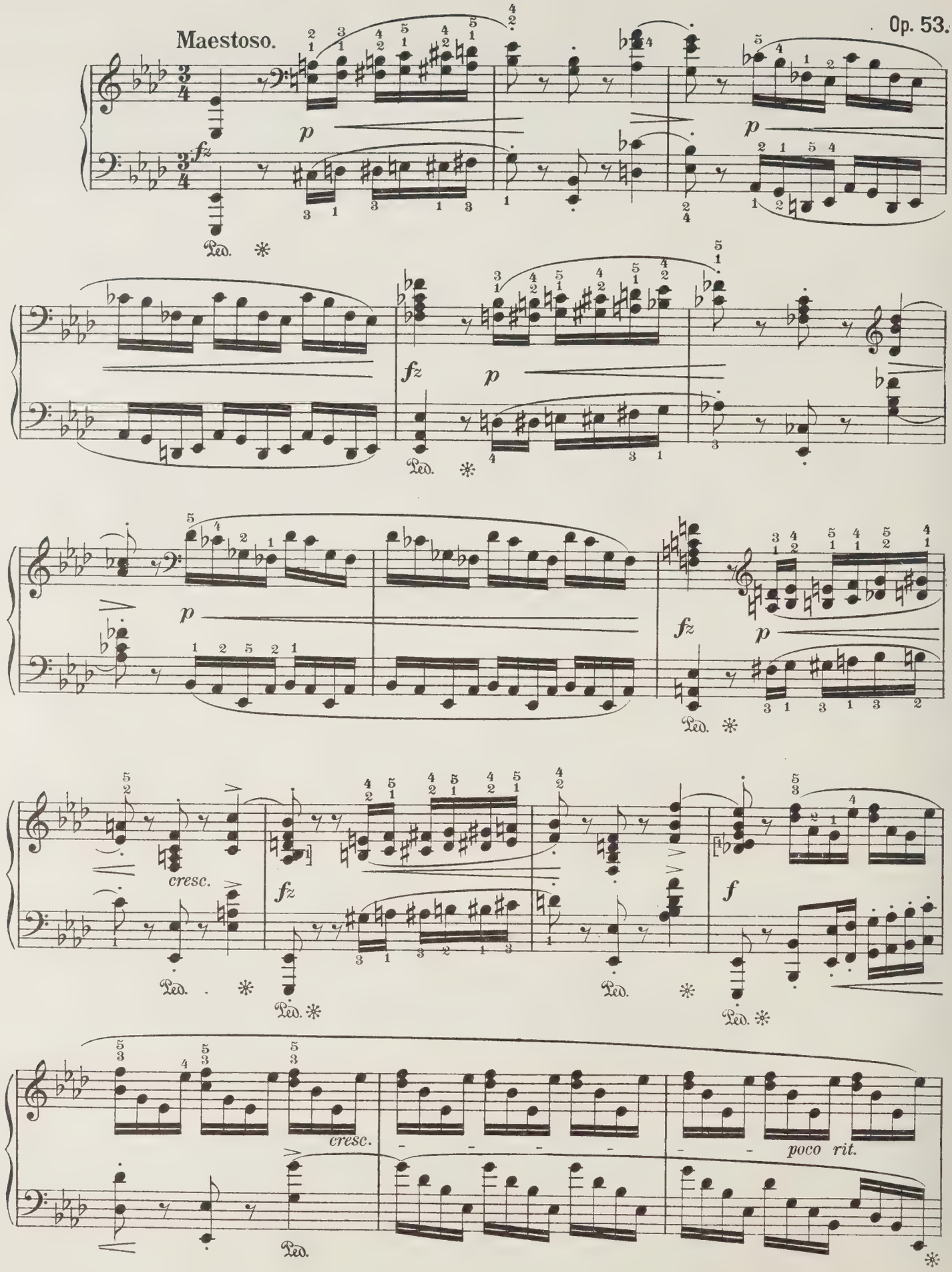

cresc.
f
dimin.
sempre dimin.
p
m. d.
m. g.
perdendosi
Ped.

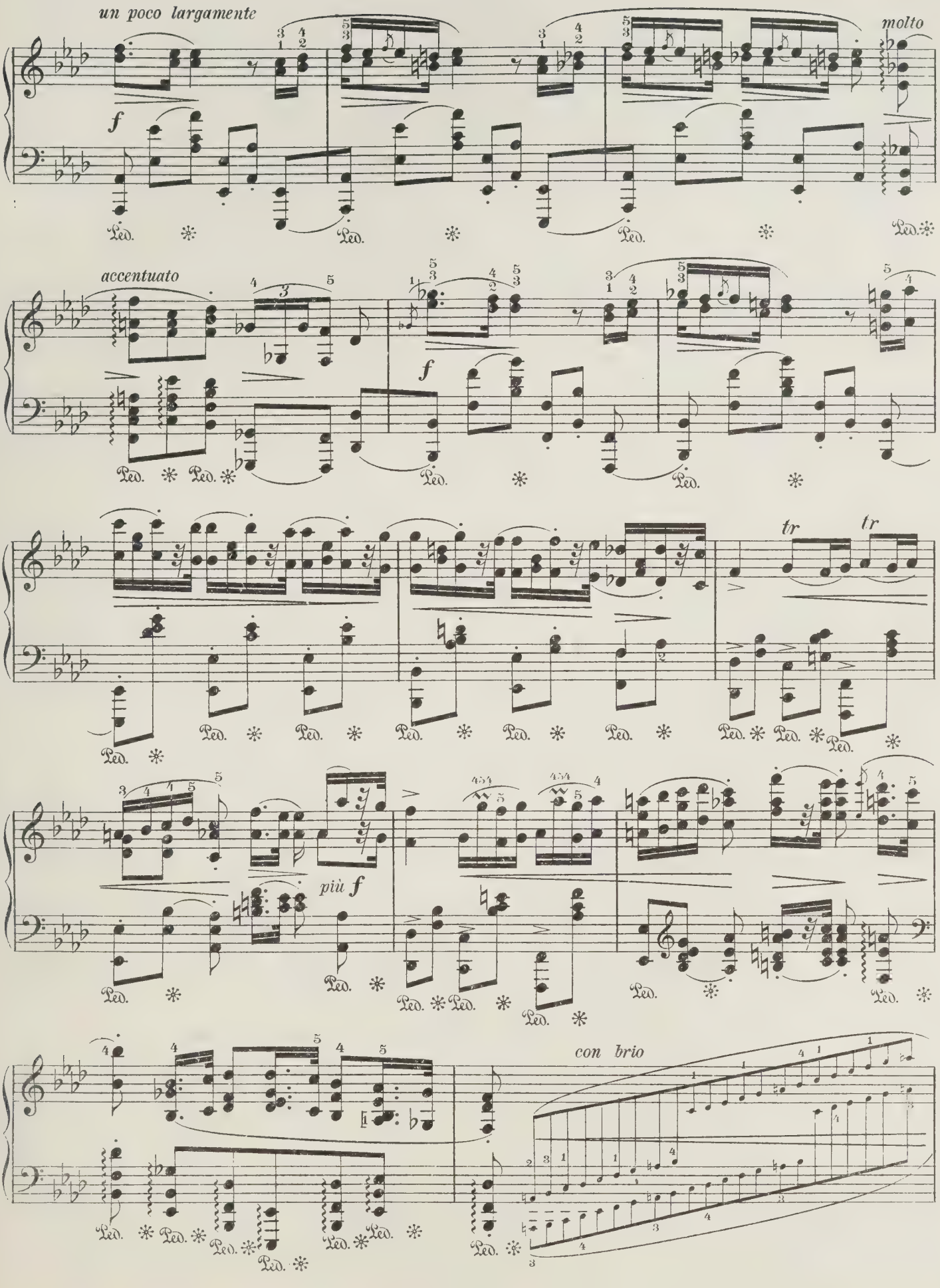

pp
cresc.
mf
poco più
dimin.
espressivo
p
cresc.
f
dimin.
p
Ped.

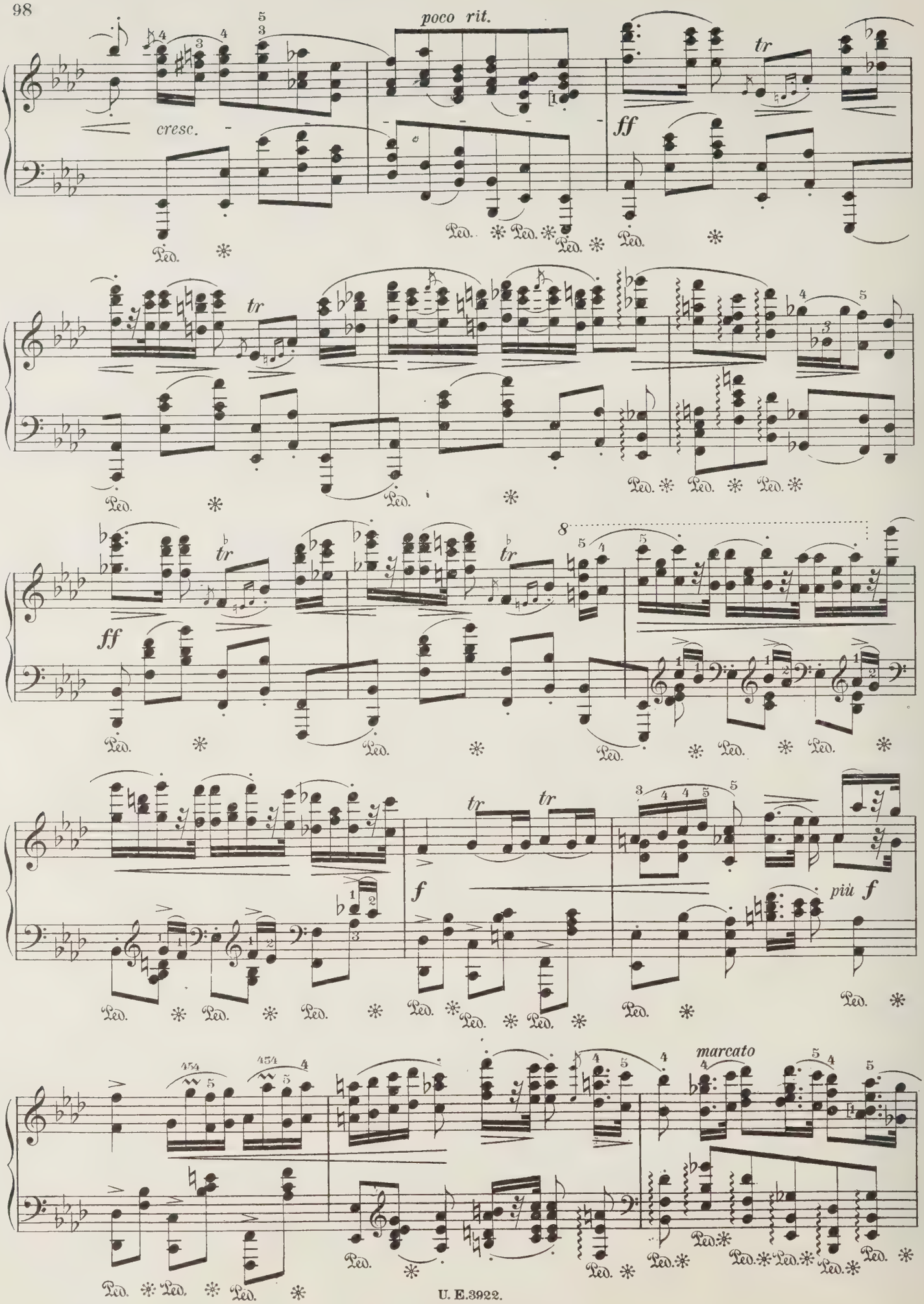

sostenuto
p espress.
pp un poco
indeciso
mf
dim.
dolce
poco cresc.
mf
dimin.
p
Ped.
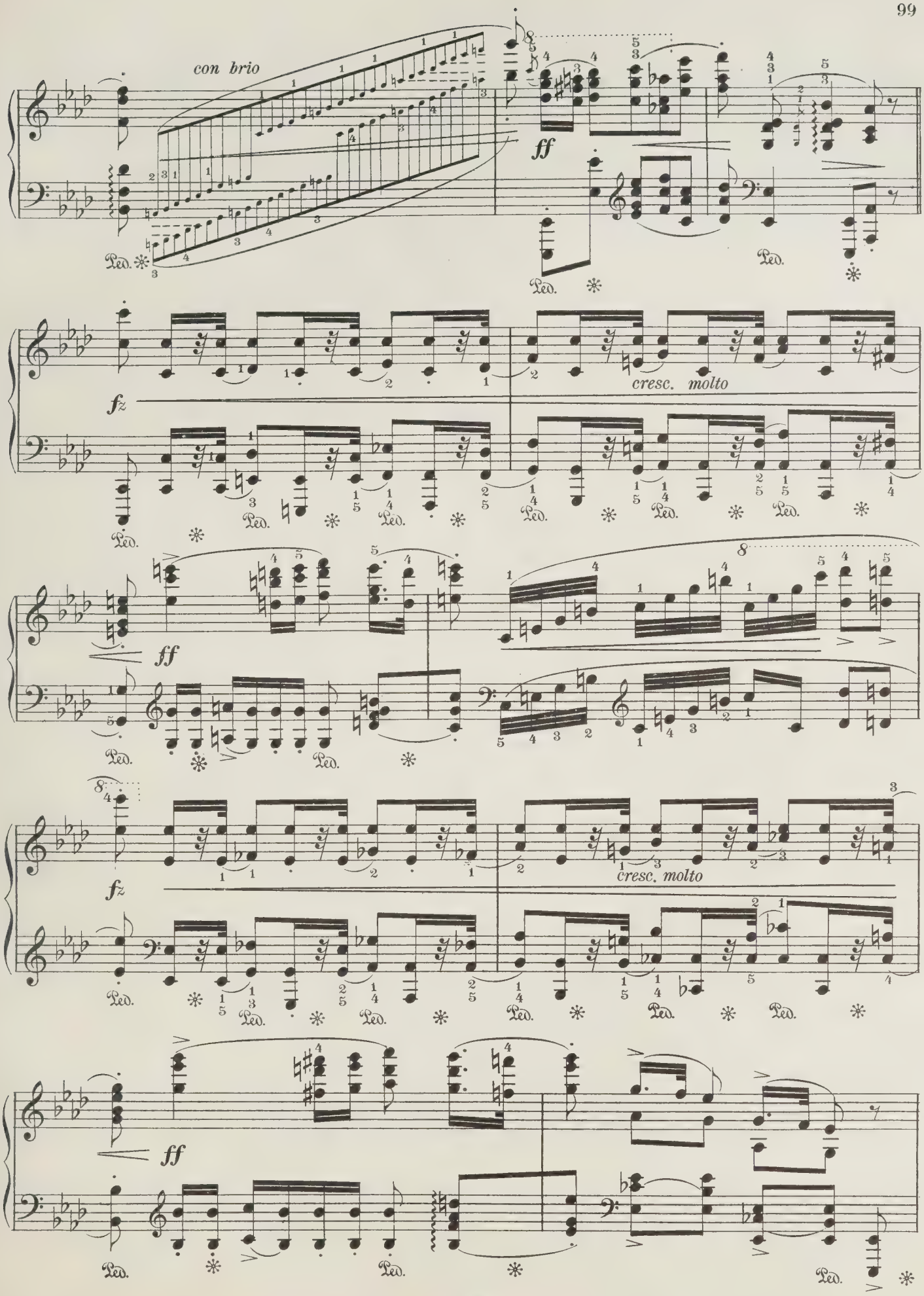

ff
p
molto legato
ff
p
cresc.
f
dimin.
slentando
a tempo
p espress.
pp
indéciso
mf
dim.
dolce
poco cresc.
mf

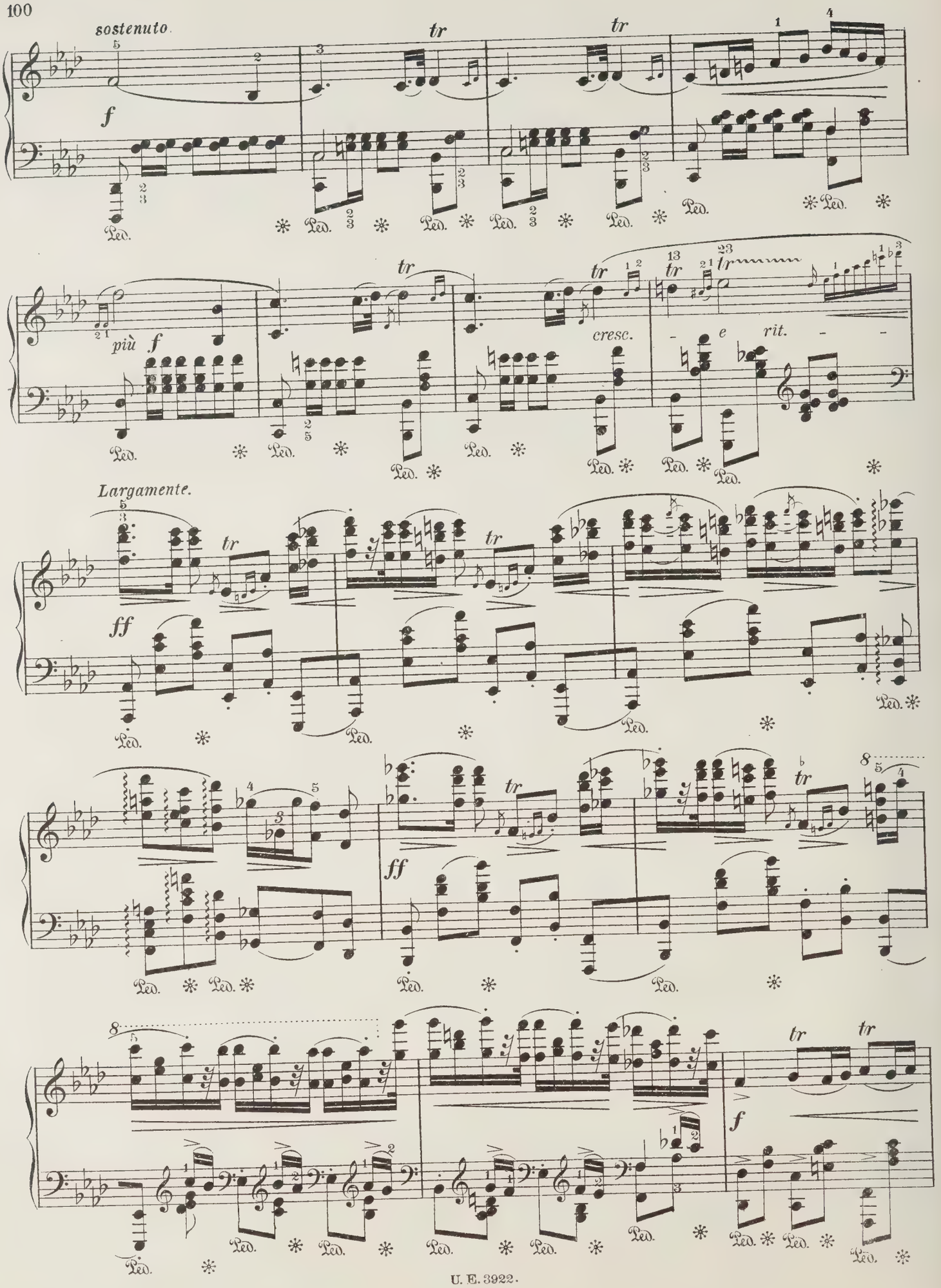

dimin.
p
cresc.
ff
grandioso
f
cresc.
rit.
ff lungo
fff
Ped.

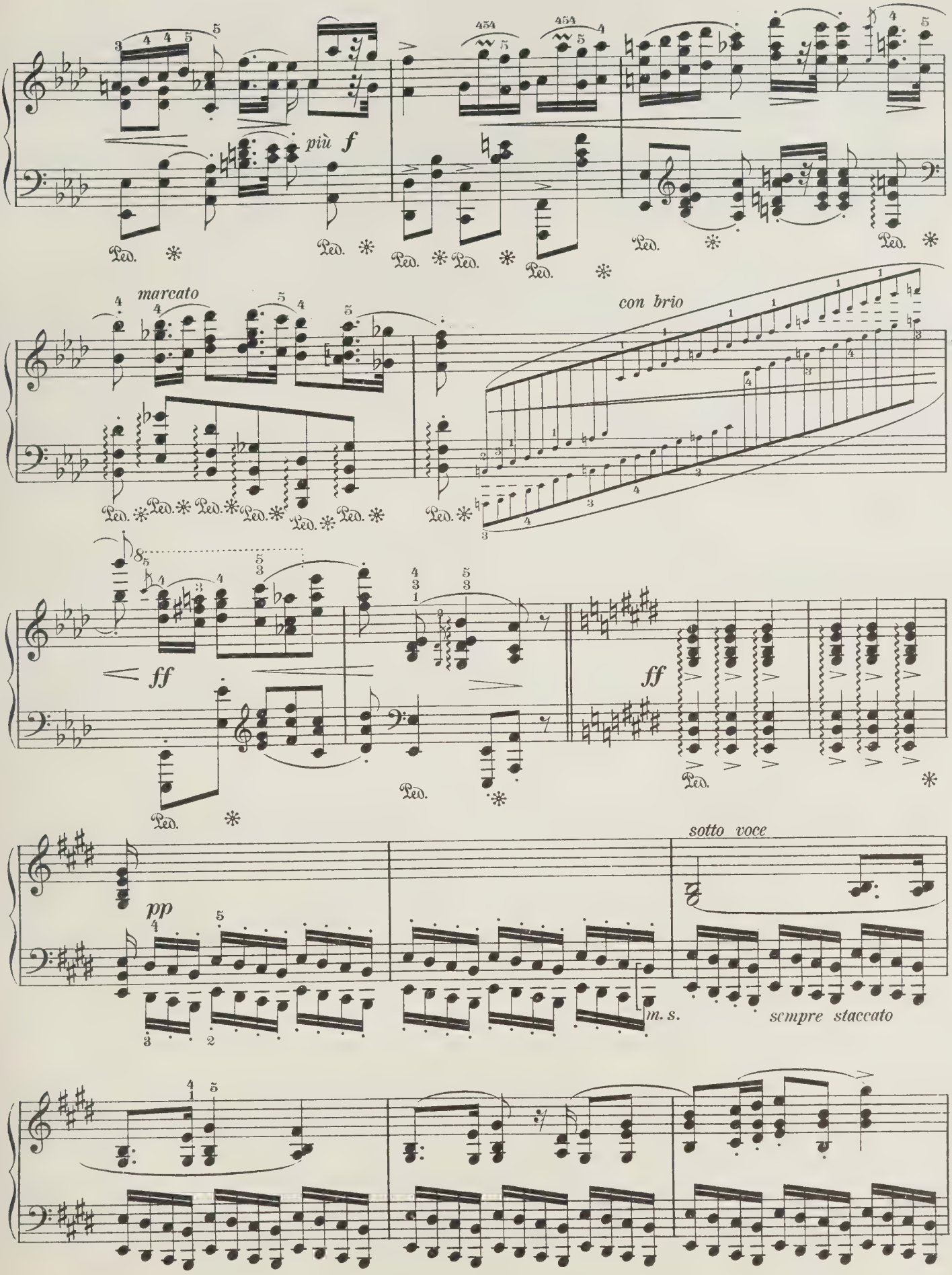

Maestoso.
Op. 53.
fz
p
Ped.
fz
p
Ped.
p
fz
p
Ped.
cresc.
Ped.
fz
Ped.
Ped.
f
Ped.
cresc.
poco rit.
Ped.
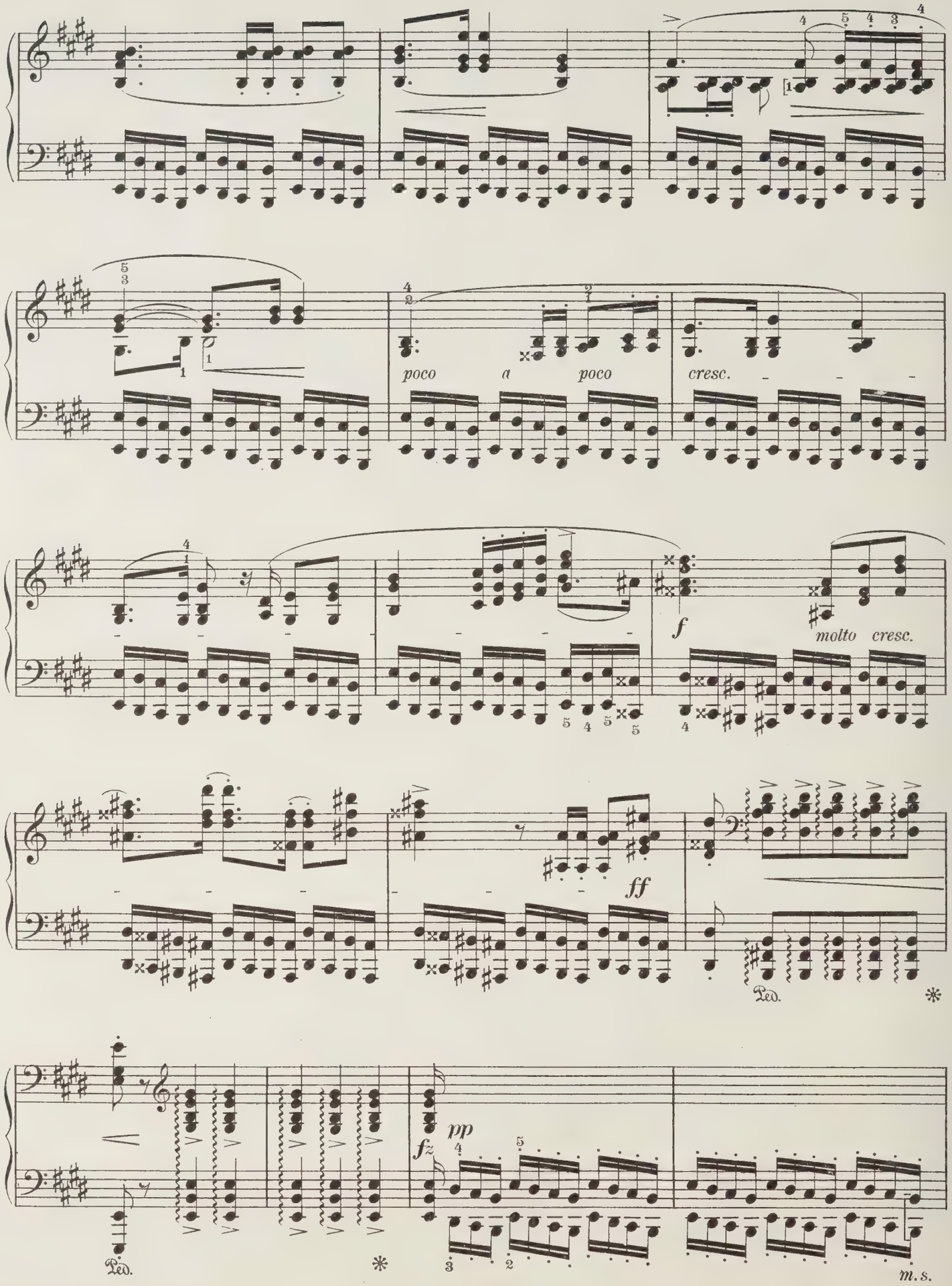

un poco largamente
molto
accentuato
più f
con brio
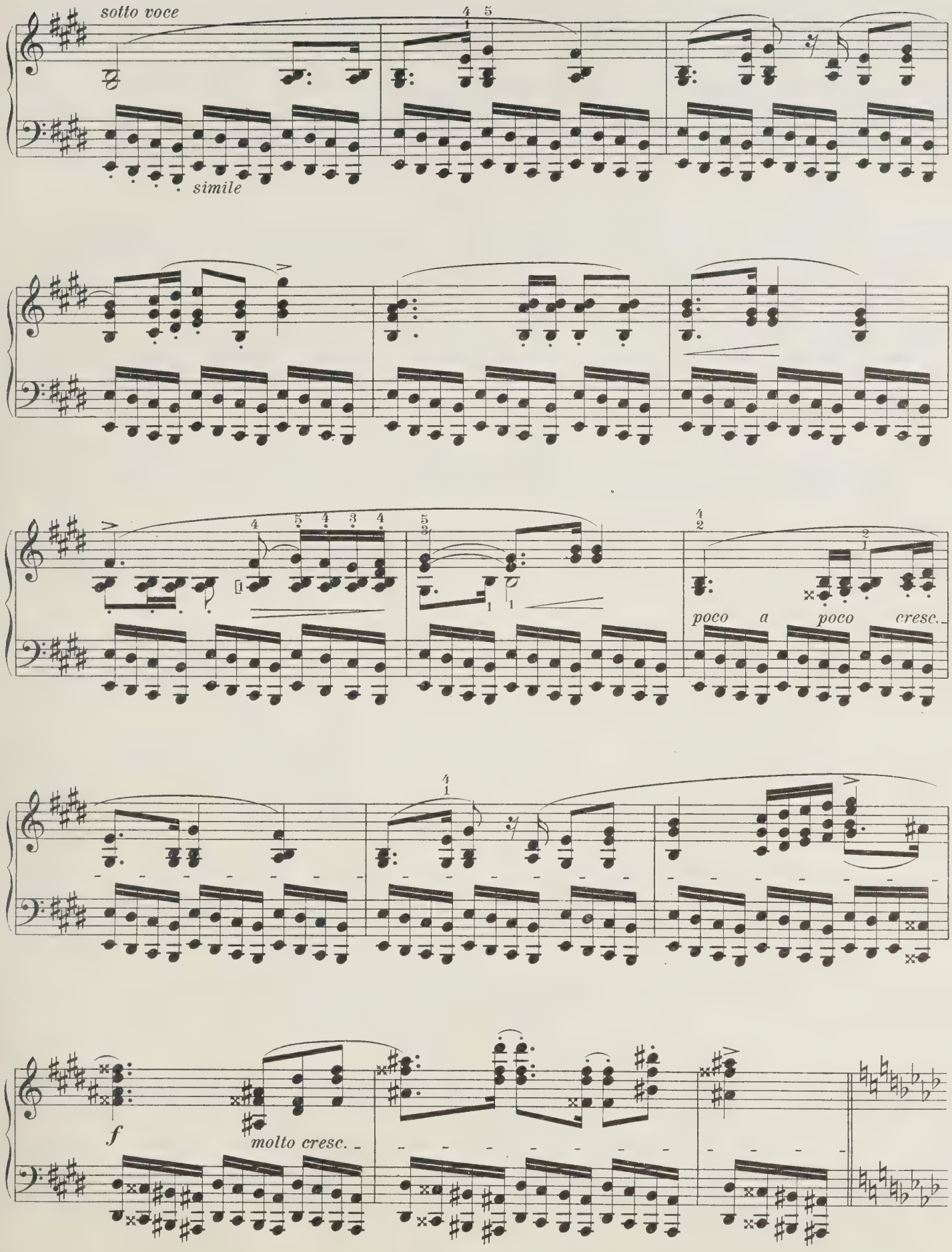

poco rit.
cresc.
tr
ff
Ped.
8
più f
marcato

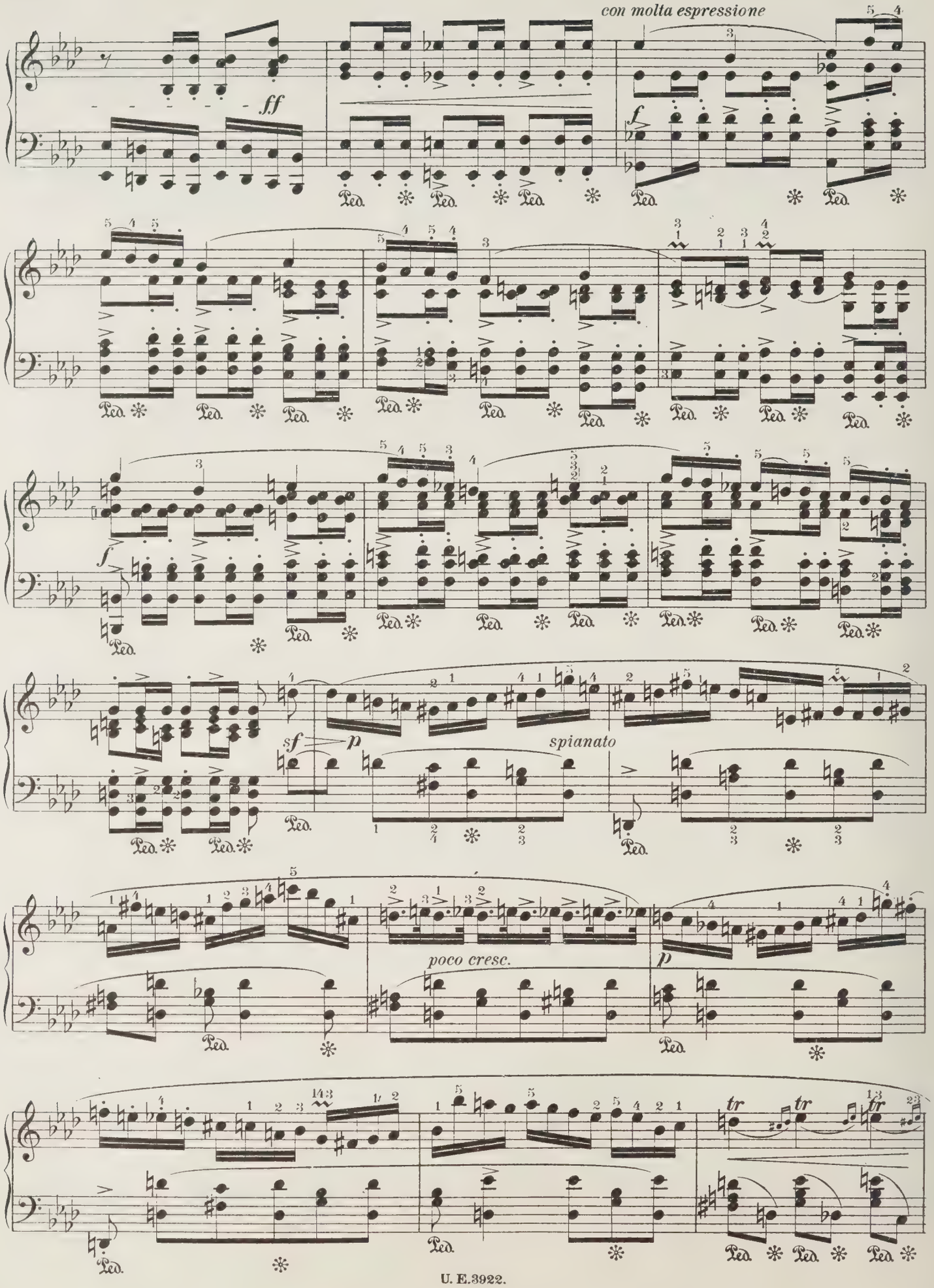

con brio
ff
fz
cresc. molto
ff
fz
cresc. molto
ff

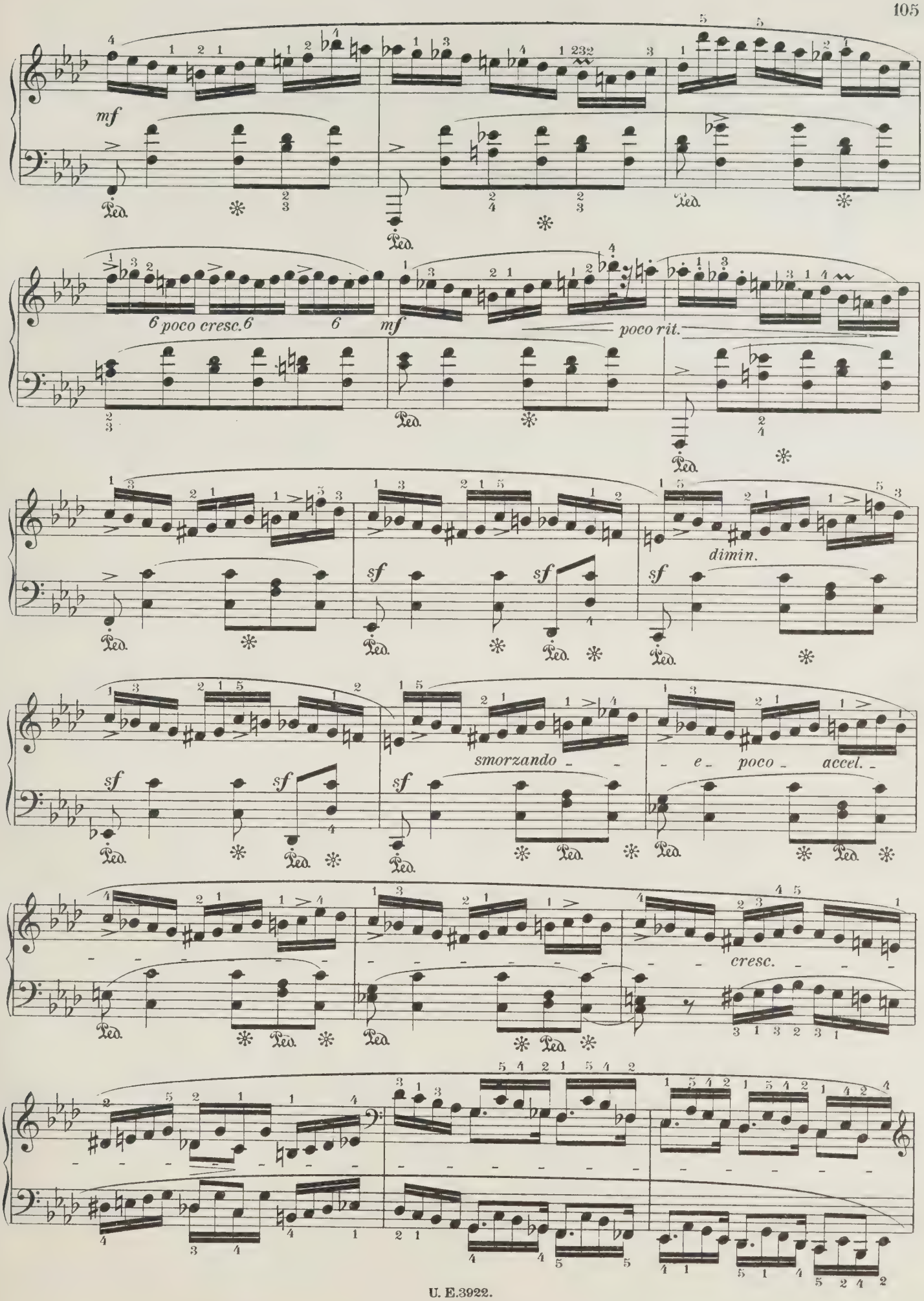

sostenuto.
f
tr
più f
cresc.
e rit.
Largamente.
ff
Ped.

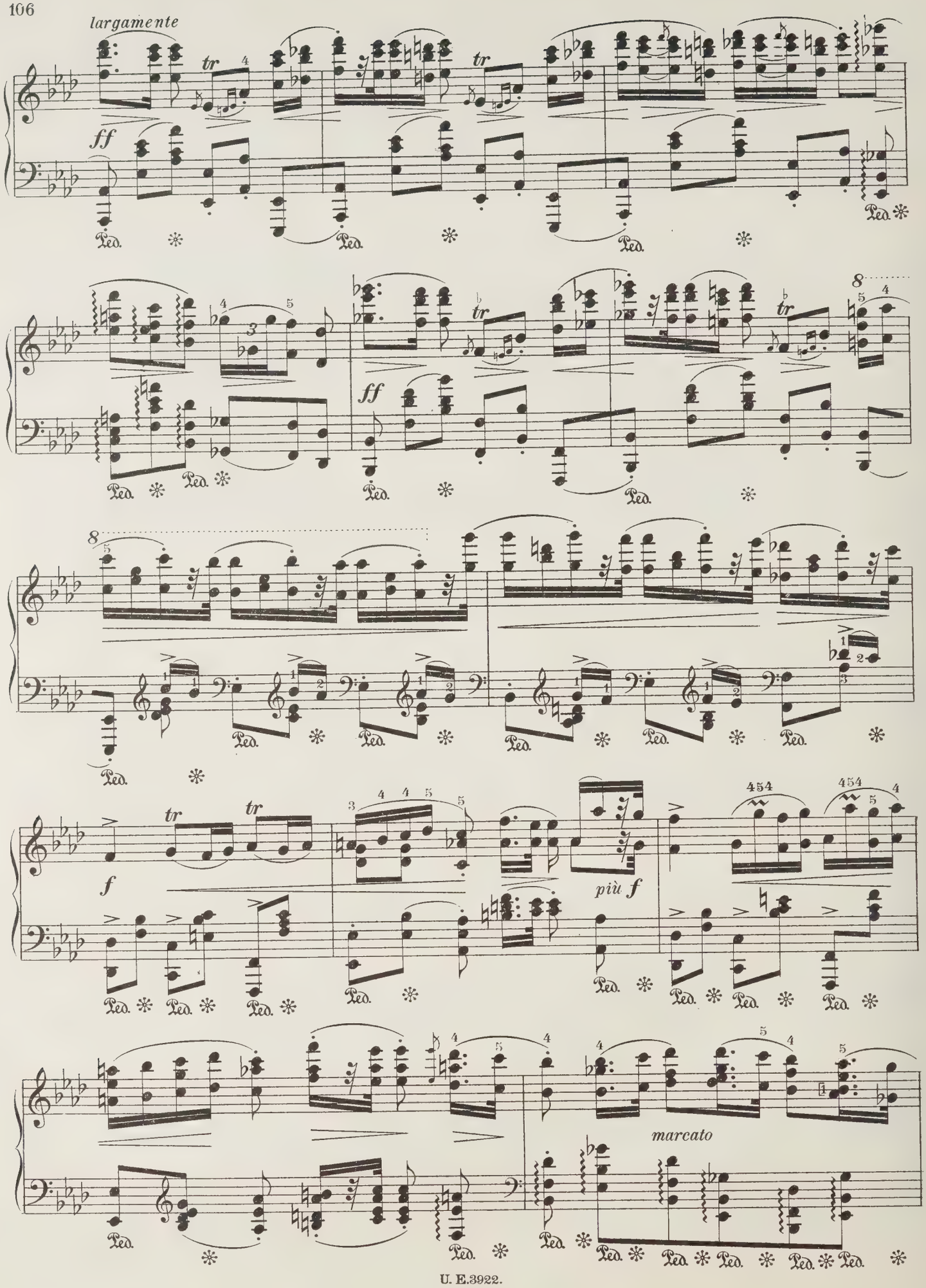

più f
marcato
con brio
ff
ff
pp
sotto voce
m. s.
sempre staccato
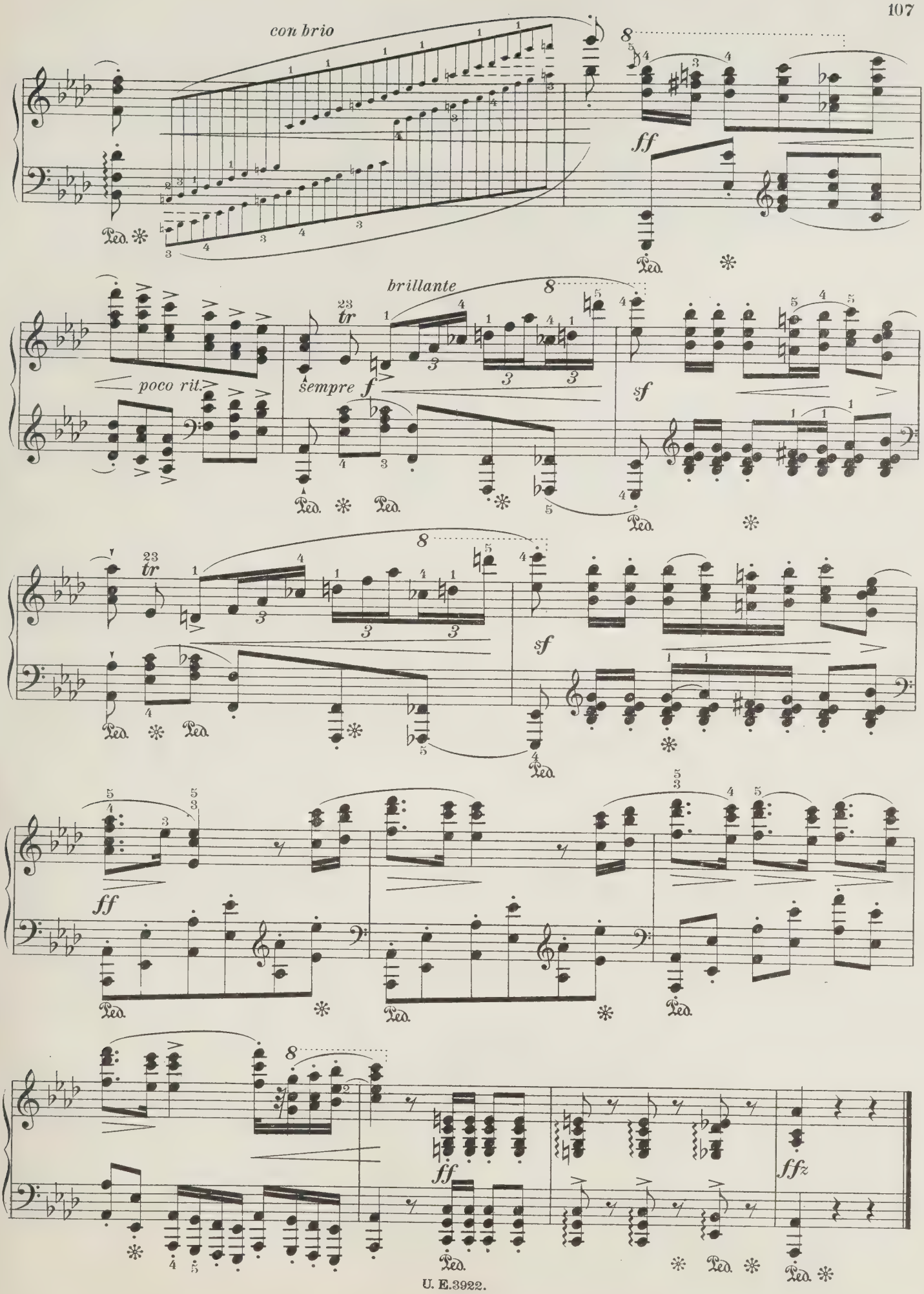

poco a poco
cresc.
f
molto cresc.
ff
Ped.
pp
fz
Ped.
m.s.


sotto voce
simile
poco a poco cresc.
f
molto cresc.


con molta espressione
ff
f
f
sf
p
spianato
poco cresc.
p
tr
tr
tr


mf
6 poco cresc. 6
6
mf
poco rit.
sf
sf
dimin.
sf
sf
sf
smorzando
e poco accel.
cresc.

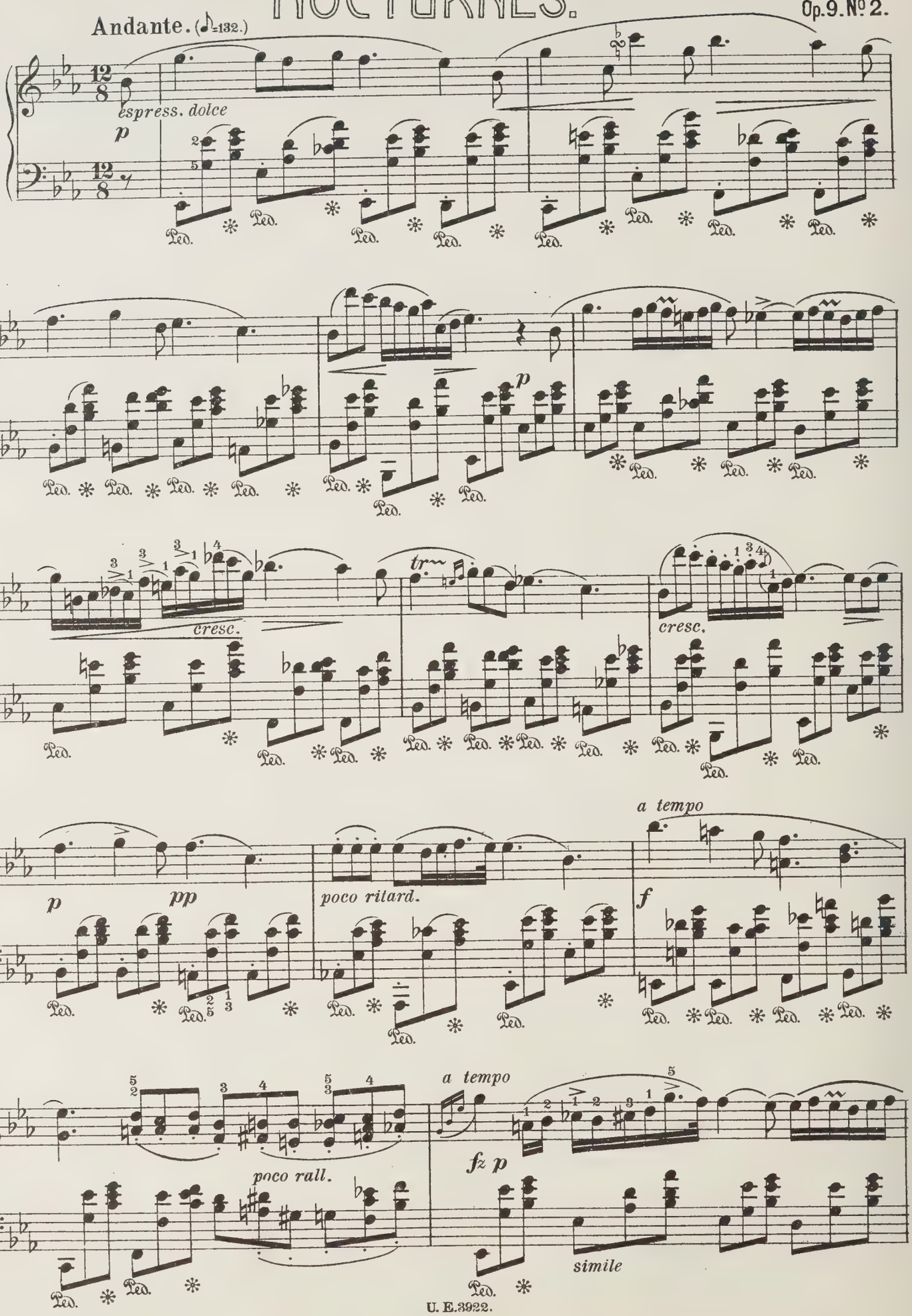

largamente
ff
tr
Ped.
ff
8
f
più f
454
marcato
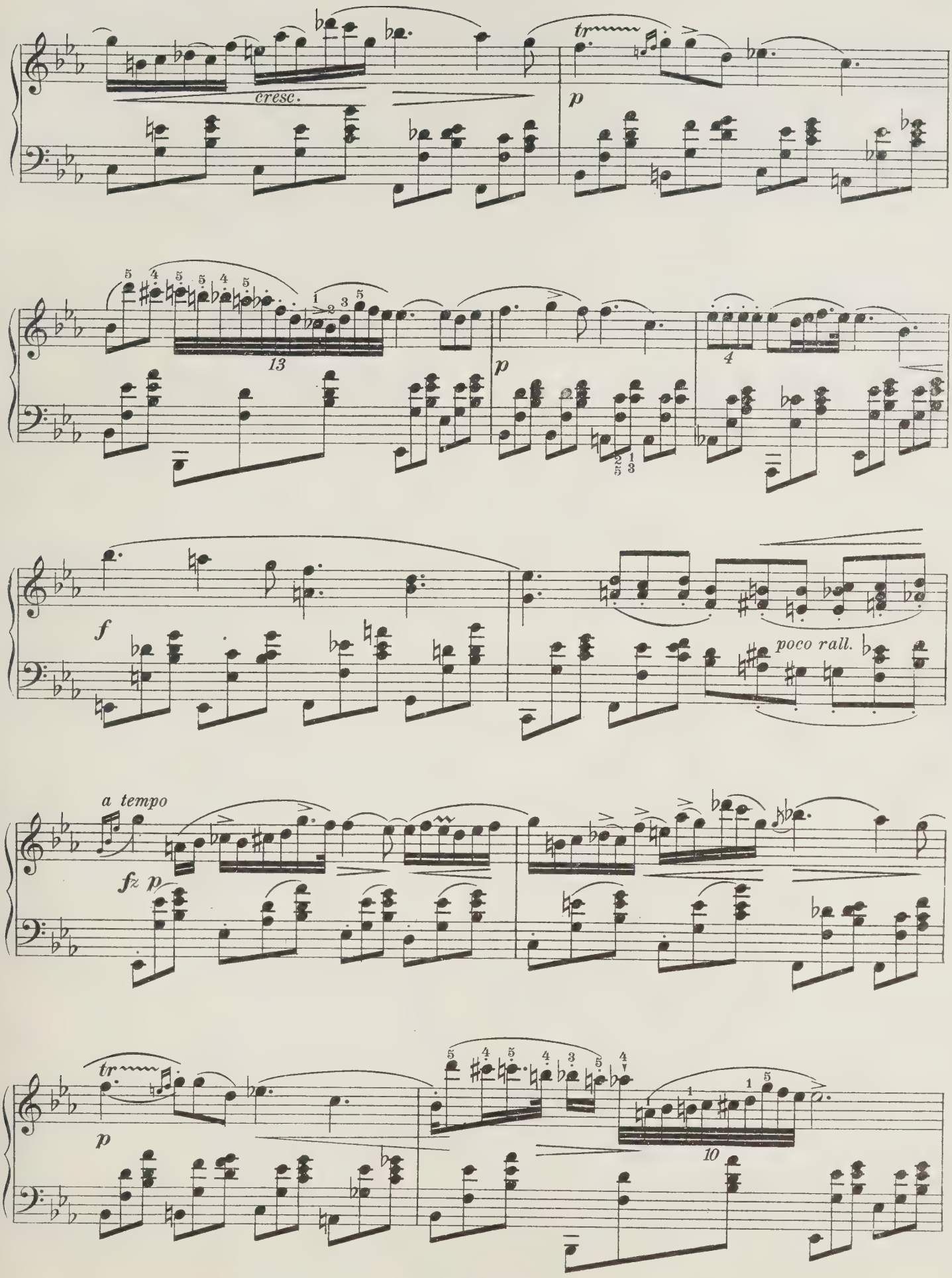

con brio
ff
Ped.
poco rit.
brillante
sempre f
sf
ff
ffz
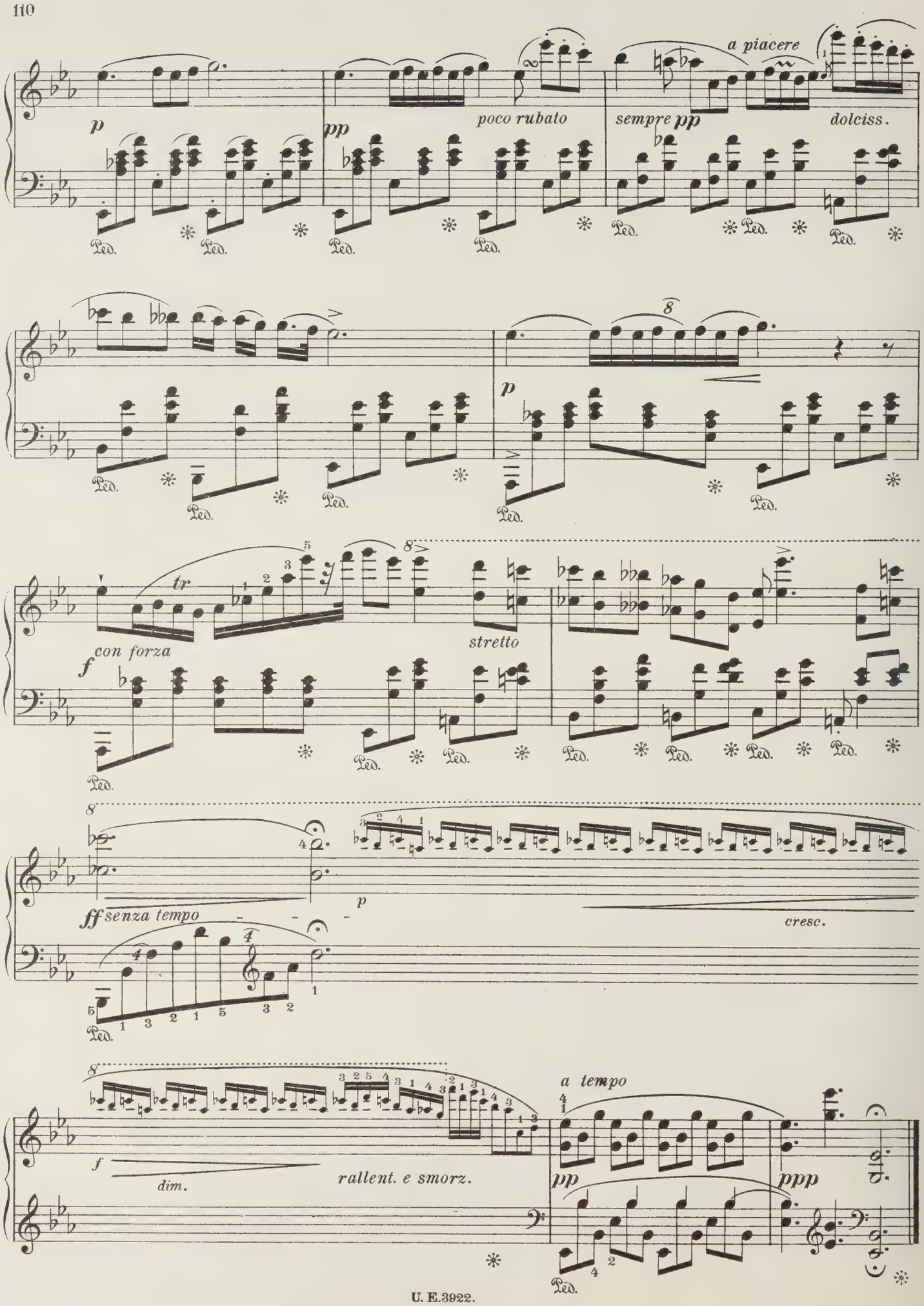
NOCTURNES.
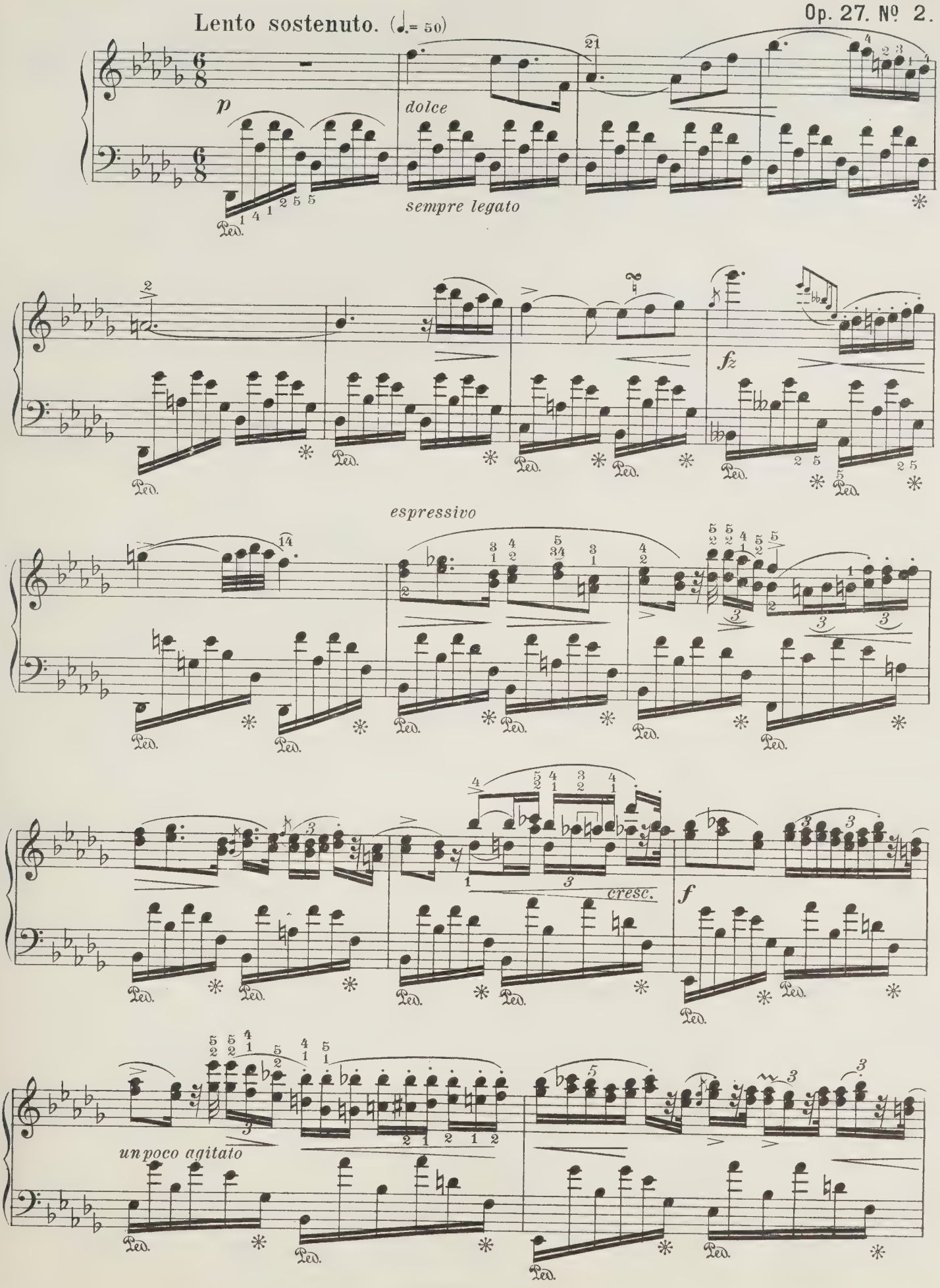
Op. 9. № 2.

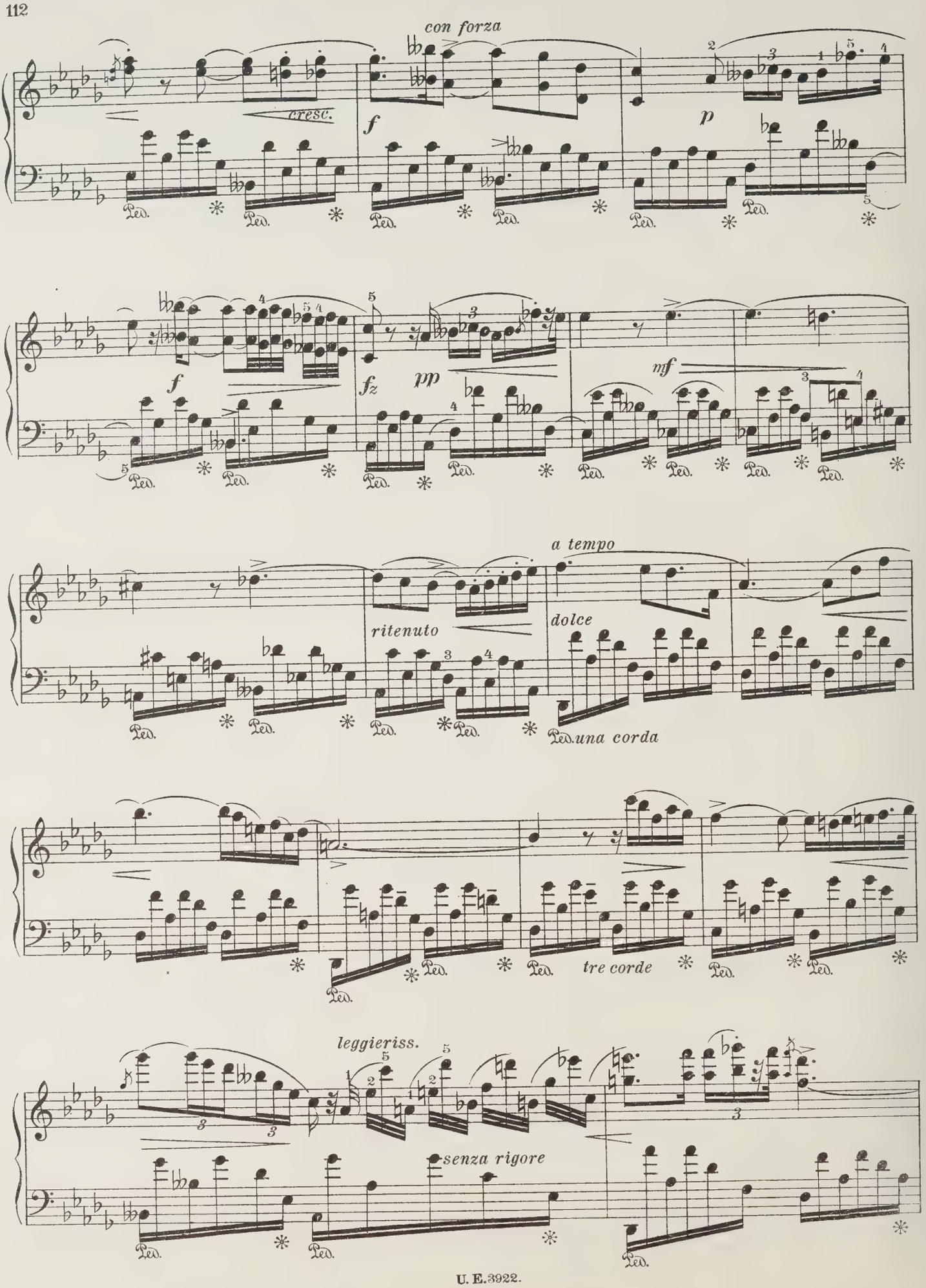
Andante. (♪=132.)
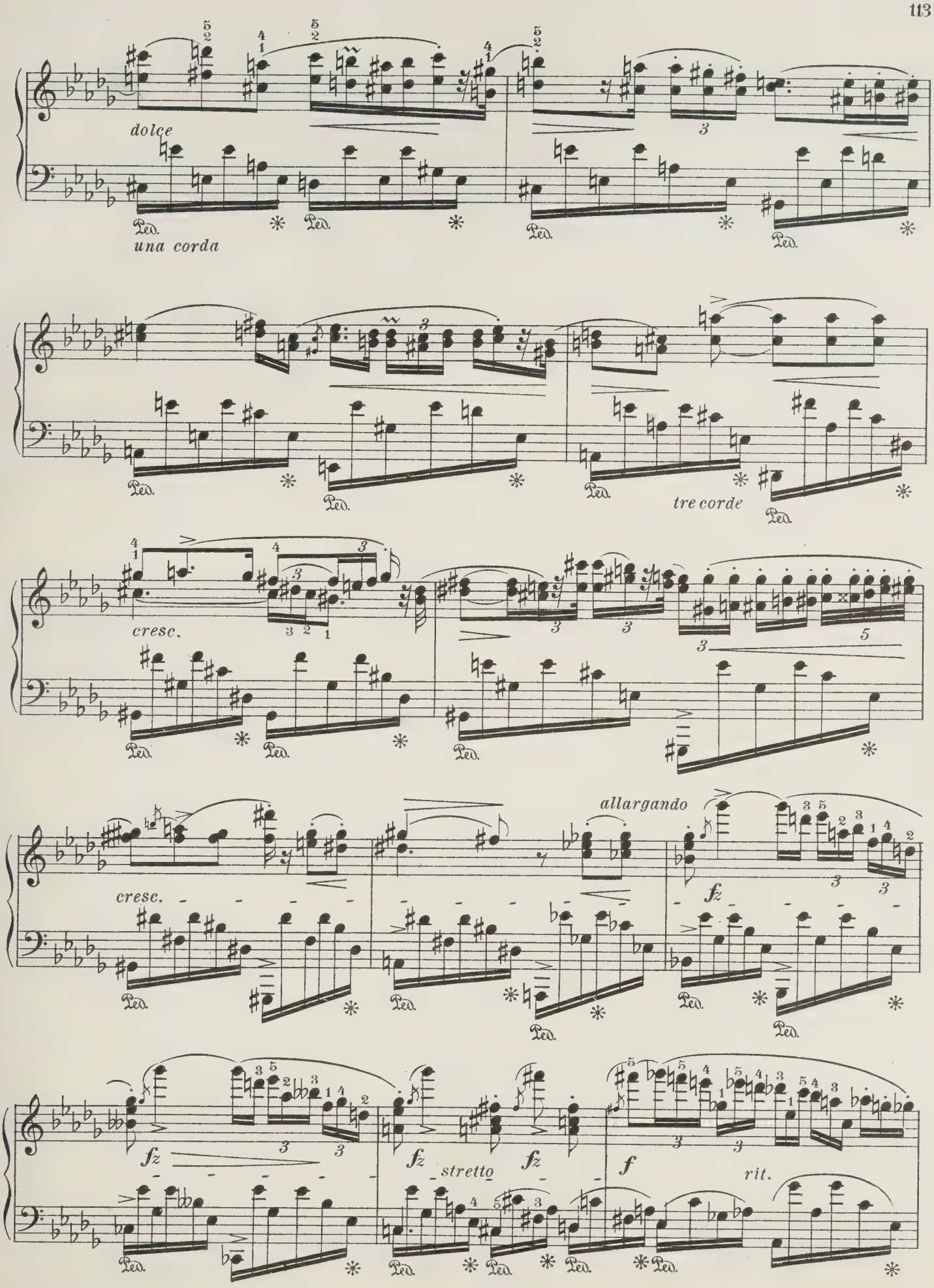


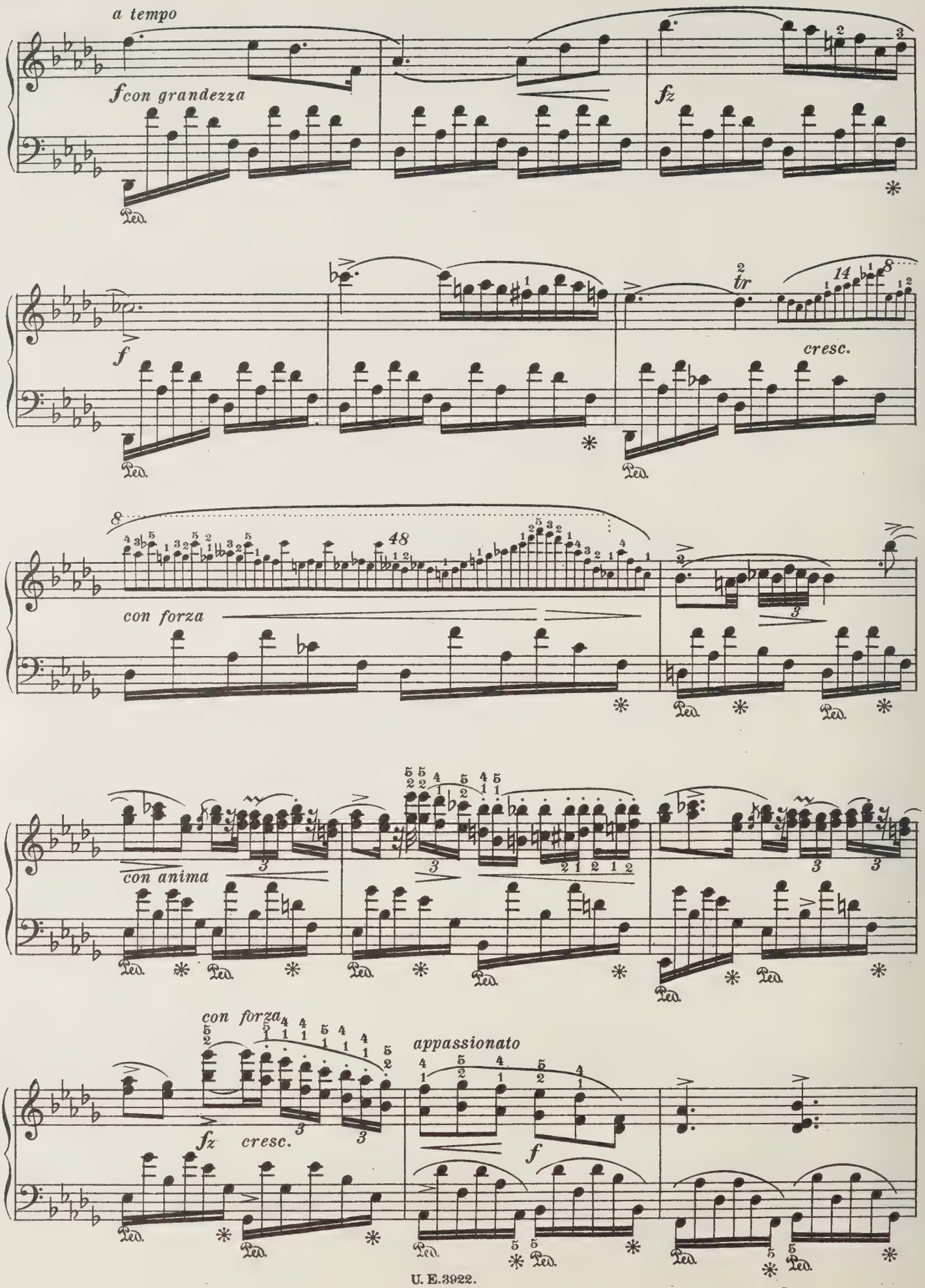

cresc.
tr
p
13
p
4
f
poco rall.
a tempo
fz p
tr
p
10
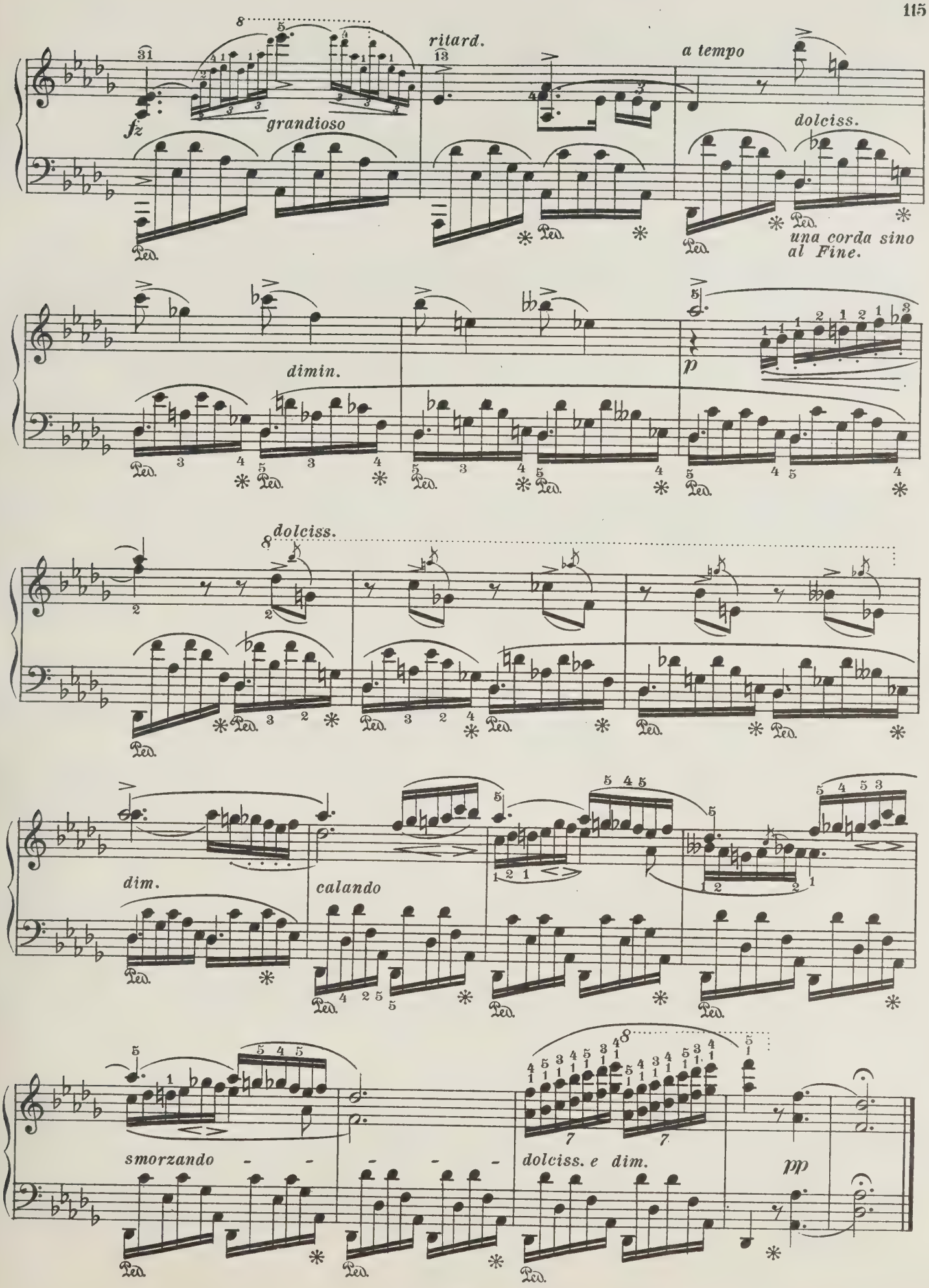

a piacere
p
pp
poco rubato
sempre pp
dolciss.
Ped.
p
tr
con forza
f
stretto
ff senza tempo
p
cresc.
f
dim.
rallent. e smorz.
a tempo
pp
ppp
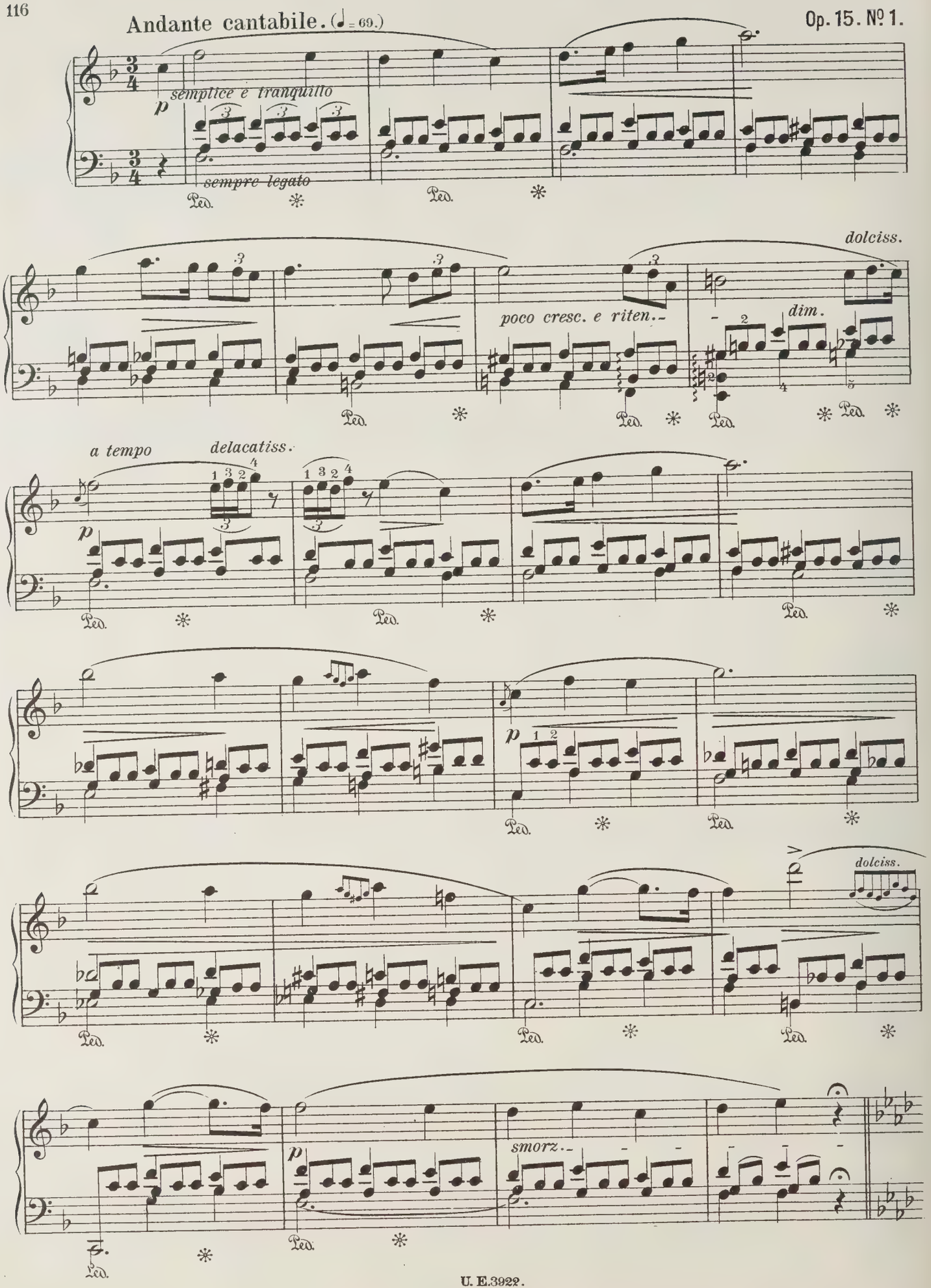

Lento sostenuto. (♩.= 50)
p
dolce
sempre legato
fz
espressivo
cresc.
f
un poco agitato
Ped.
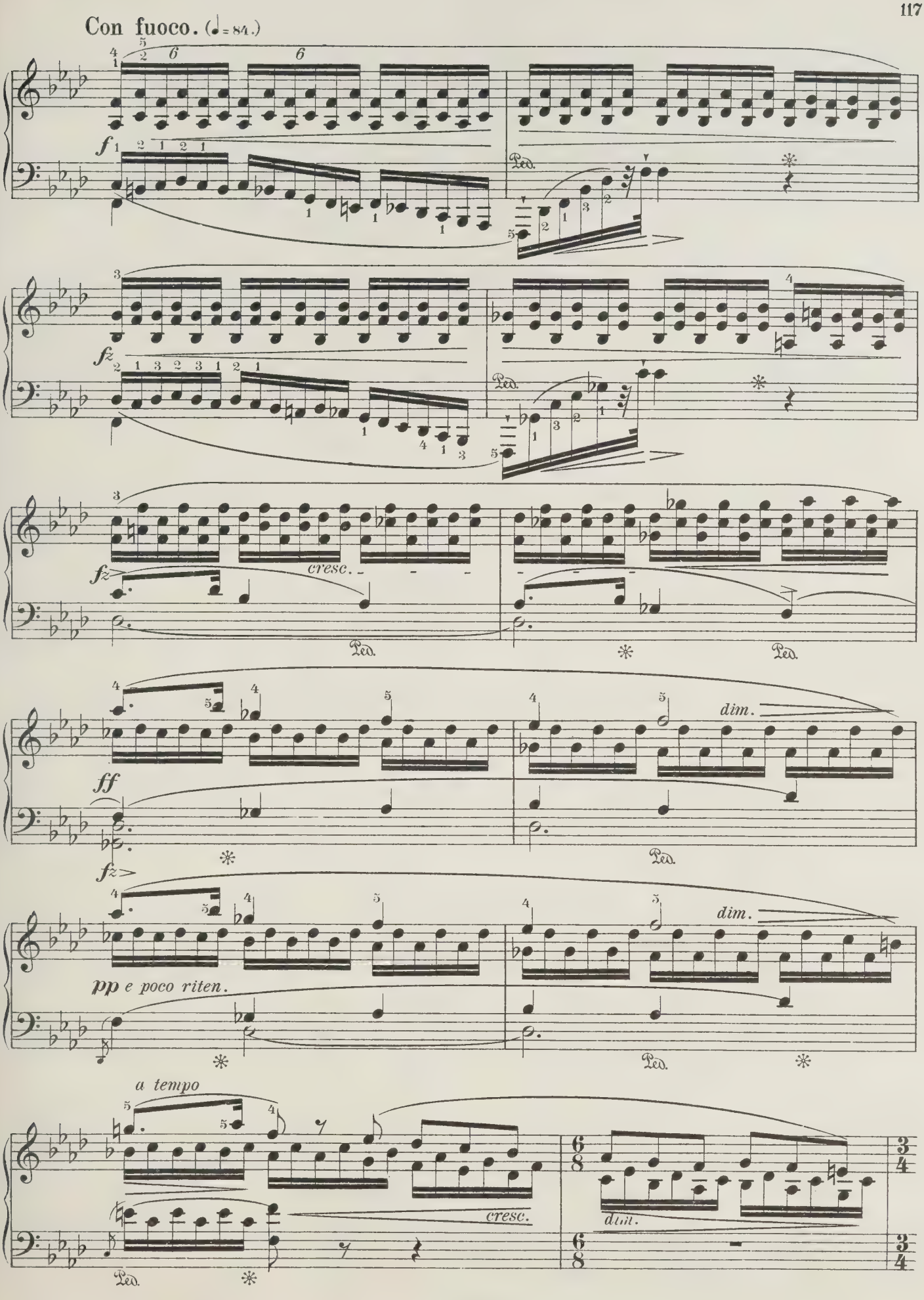

con forza
cresc.
f
p
f
fz
pp
mf
a tempo
ritenuto
dolce
una corda
tre corde
leggieriss.
senza rigore


dolce
una corda
tre corde
cresc.
cresc.
allargando
fz
stretto
f
rit.
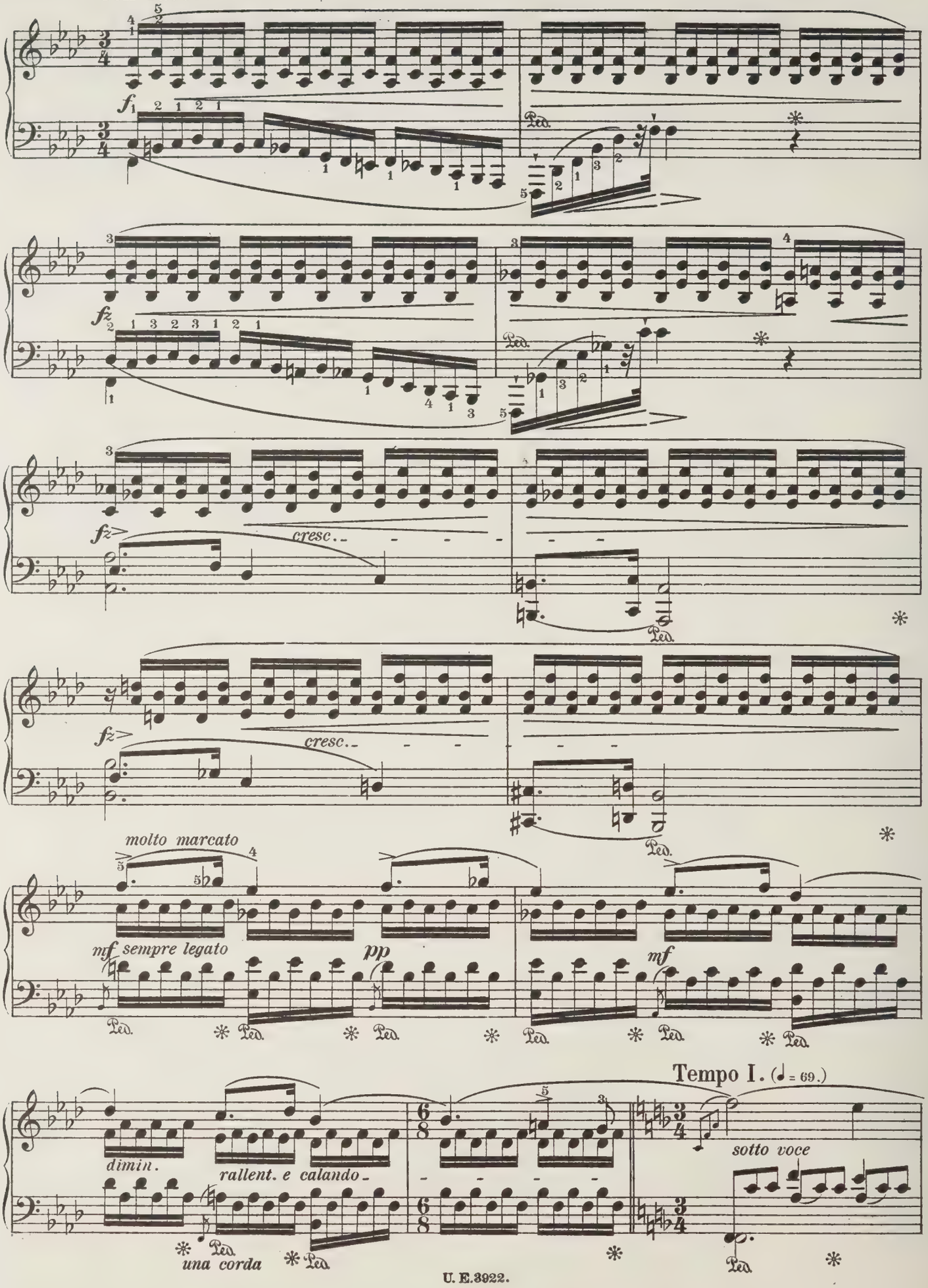

a tempo
fcon grandezza
fz
f
tr
cresc.
con forza
con anima
con forza
fz
cresc.
appassionato
f
Ped.
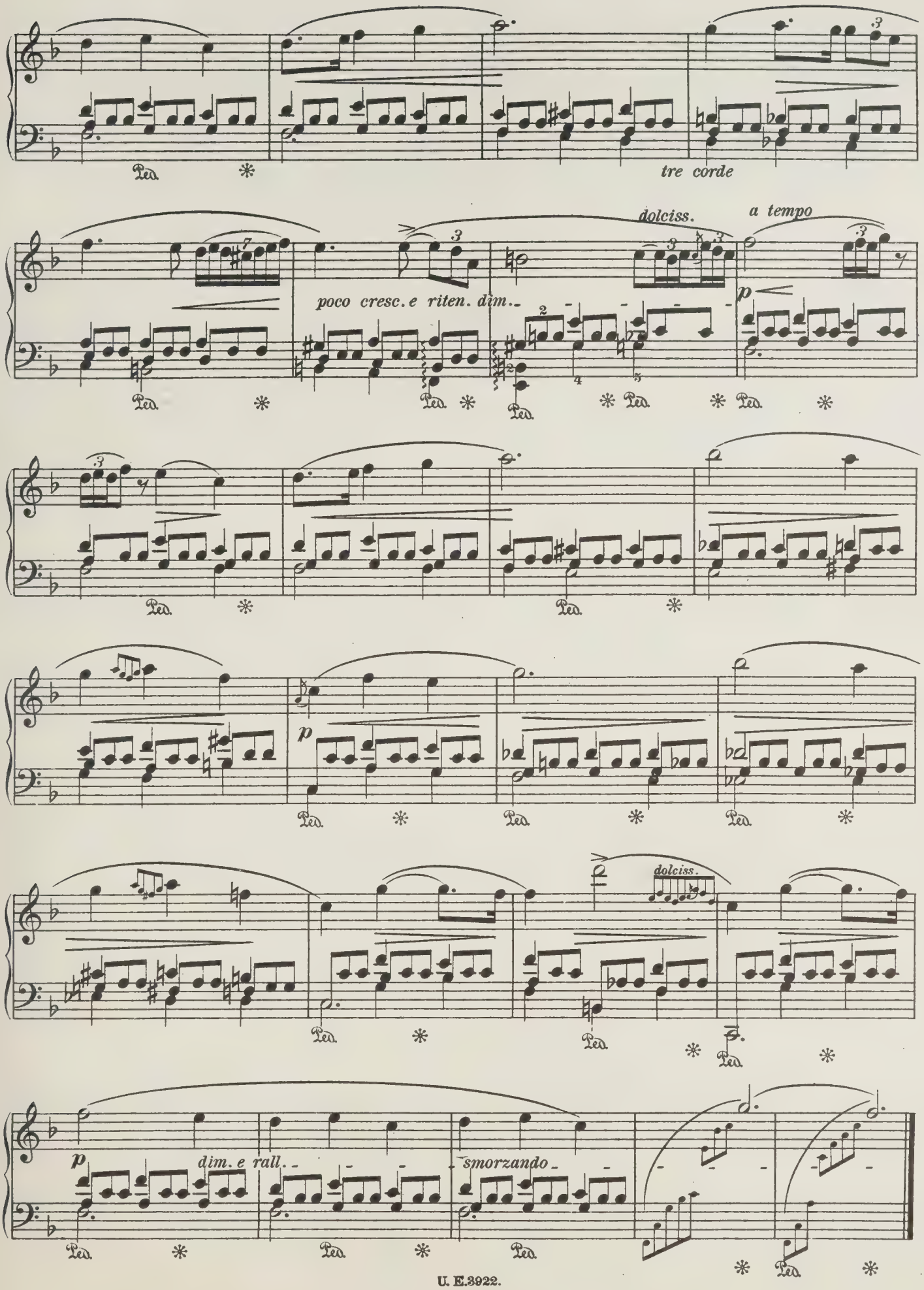

ritard.
a tempo
fz
grandioso
dolciss.
una corda sino al Fine.
dimin.
p
dolciss.
dim.
calando
smorzando
dolciss. e dim.
pp


Andante cantabile. (♩ = 69.)
Op. 15. № 1.
p
semplice e tranquillo
sempre legato
Ped.
dolciss.
poco cresc. e riten.
dim.
a tempo
delacatiss.
smorz.


Con fuoco. (♩= 84.)
f
Ped.
fz
cresc.
ff
dim.
pp e poco riten.
a tempo
cresc.
dim.

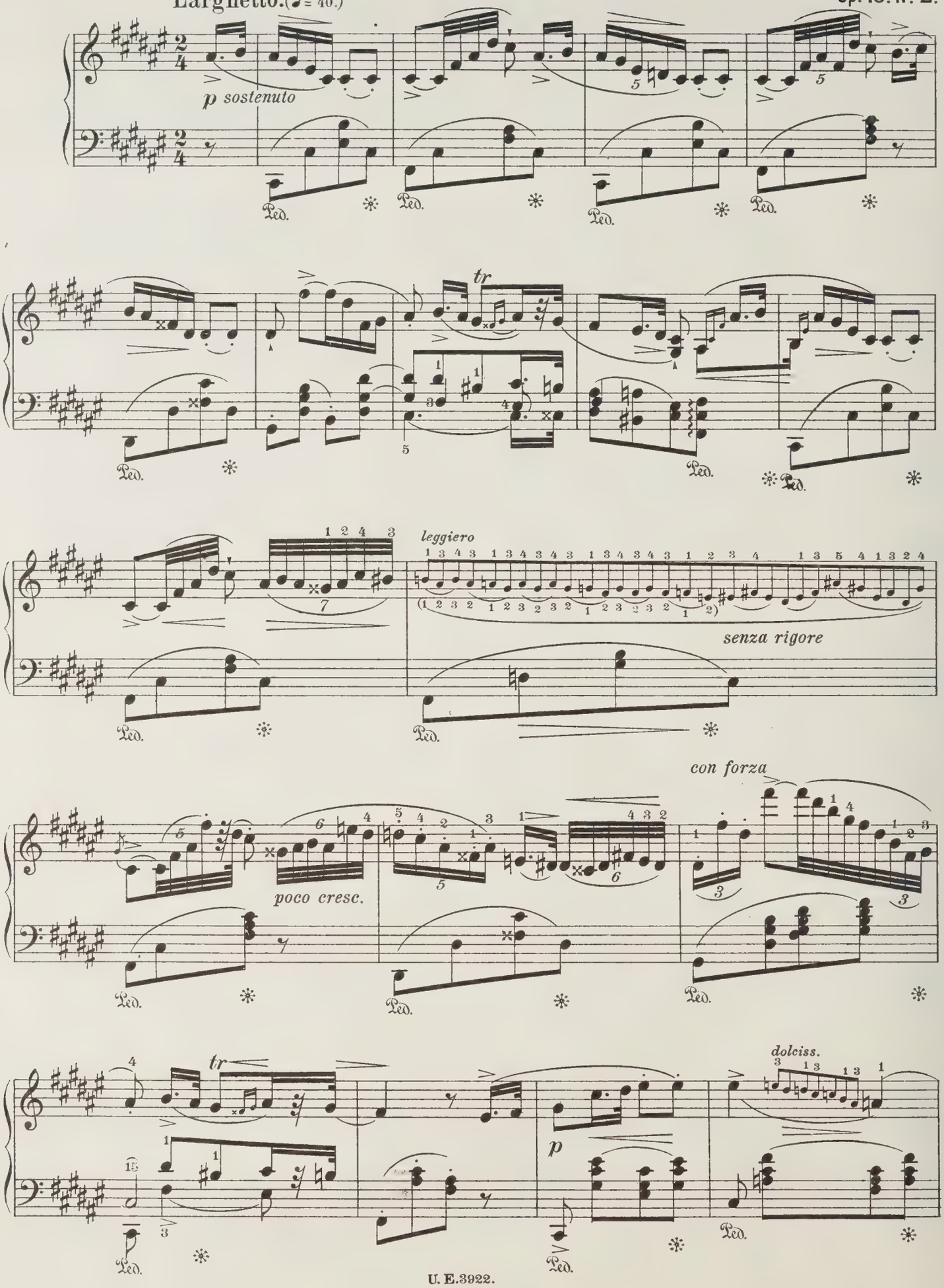
Con fuoco.

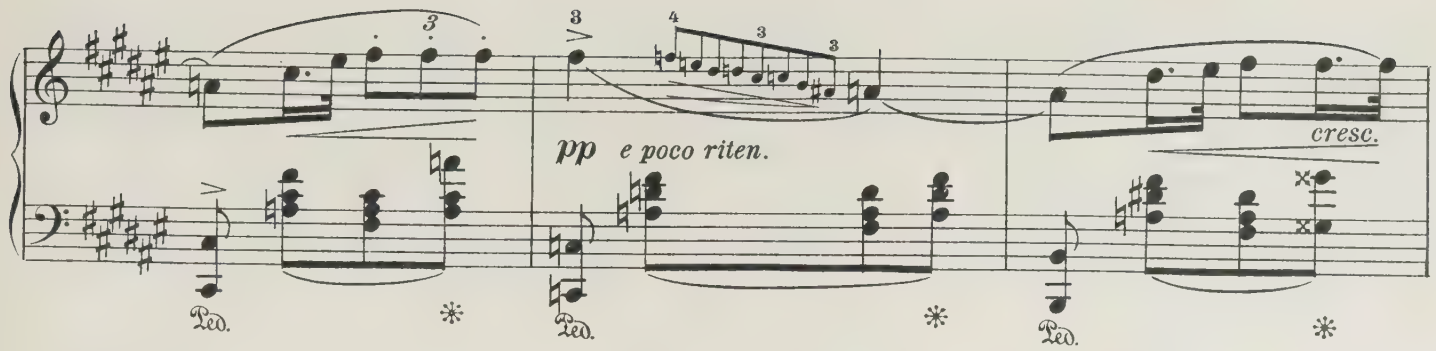

f
fz
cresc.
fz
cresc.
molto marcato
mf sempre legato
pp
mf
Tempo I. (♩= 69.)
dimin.
rallent. e calando
sotto voce
una corda
Ped.
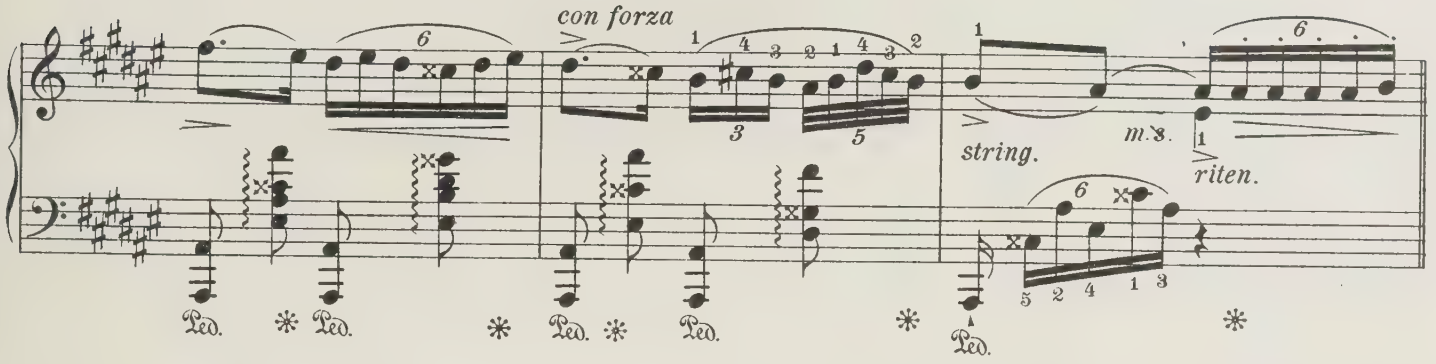

tre corde
dolciss.
a tempo
poco cresc. e riten. dim.
p
dolciss.
p
dim. e rall.
smorzando

Larghetto.(♩= 40.)

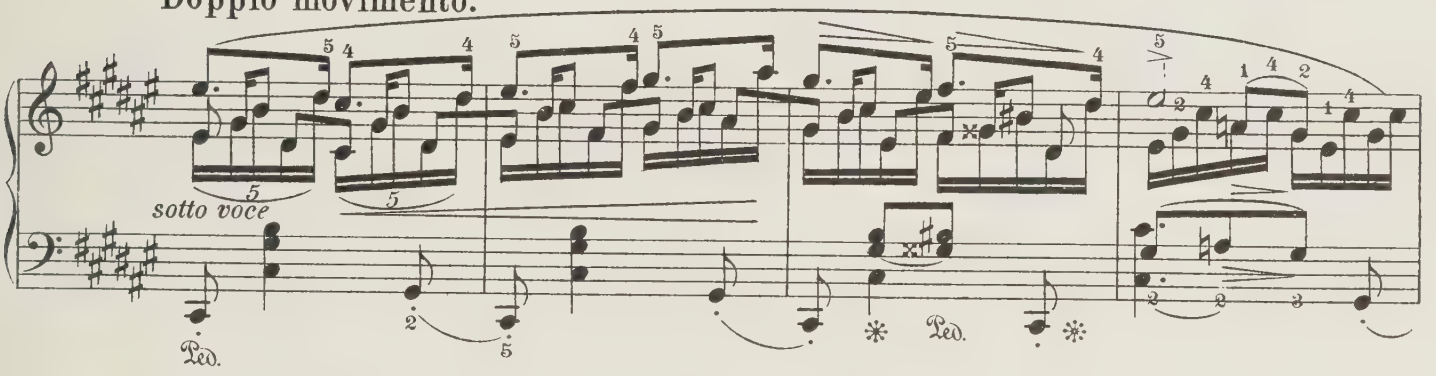
Op. 15. Nº 2.
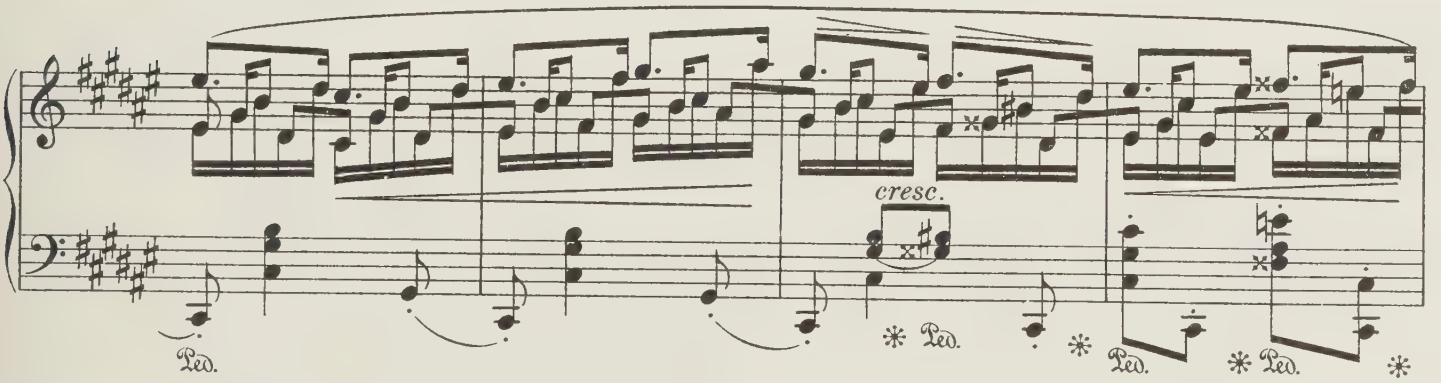


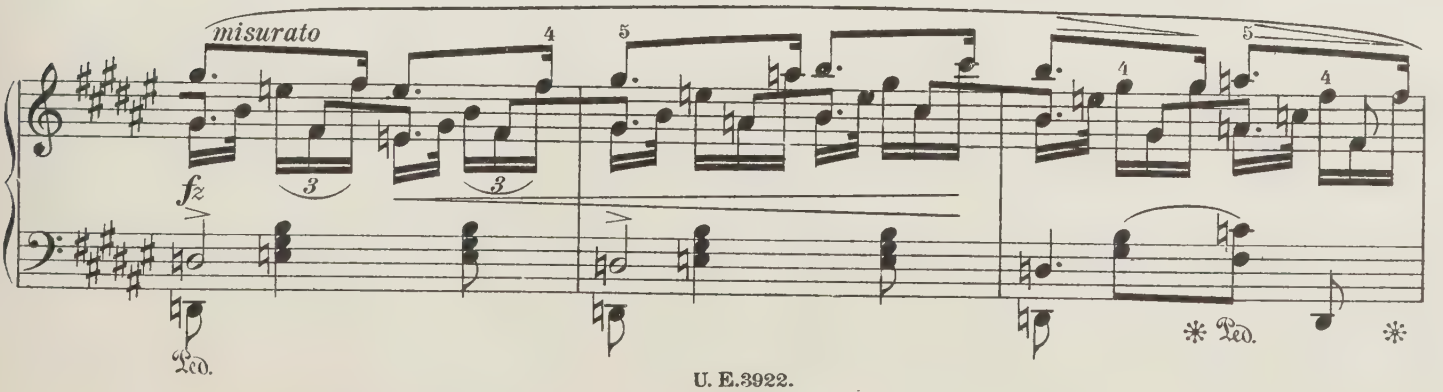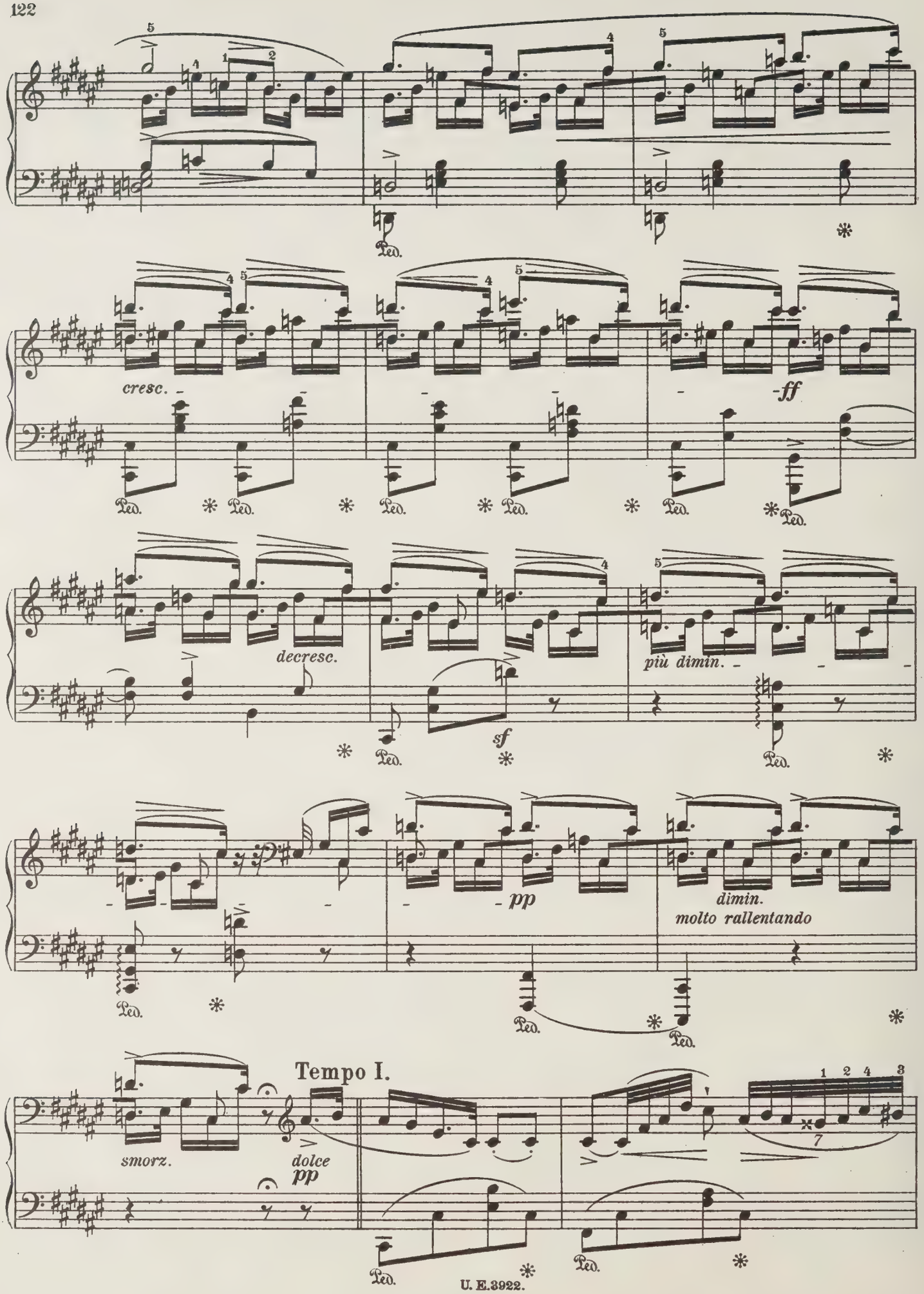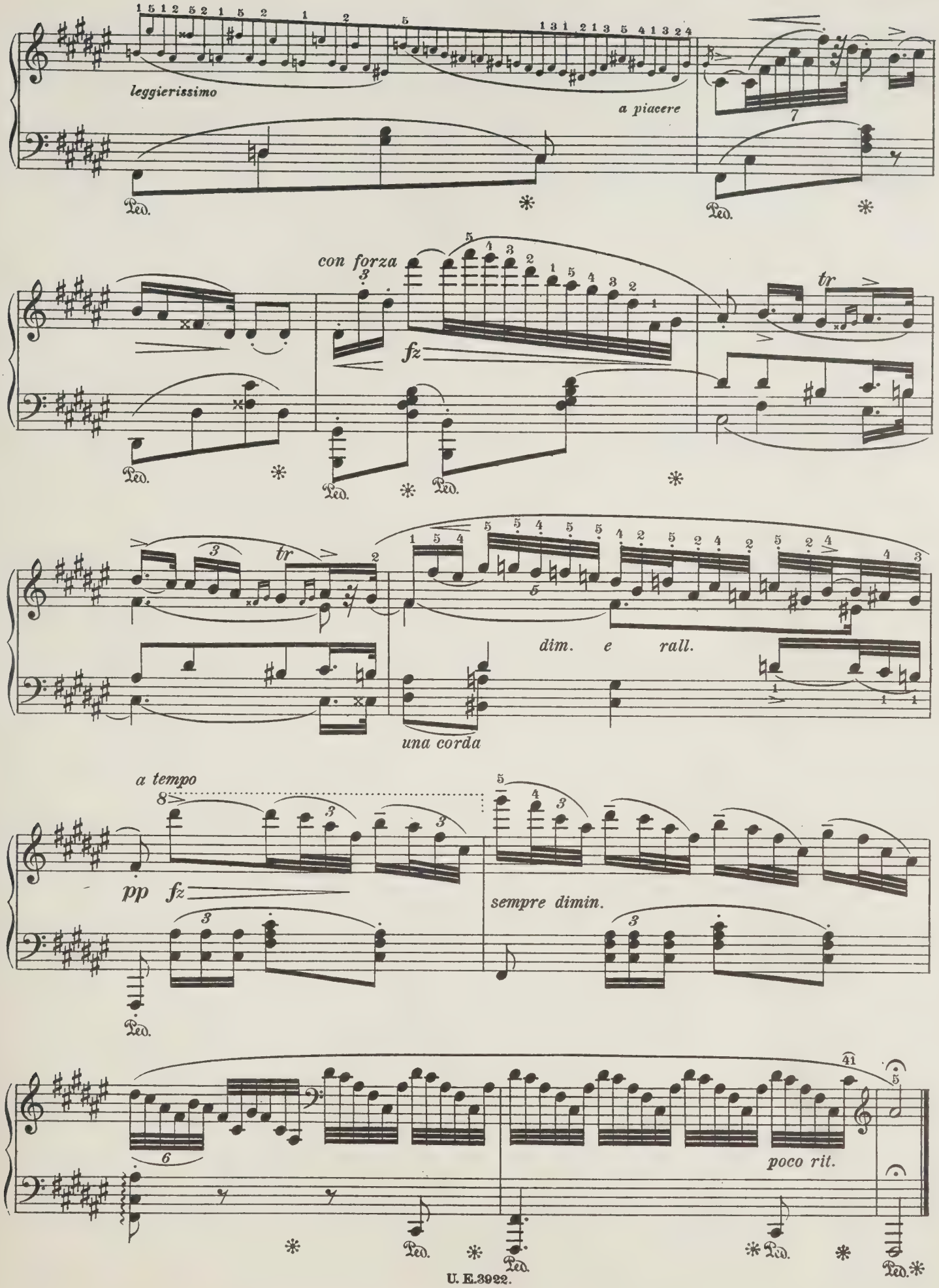




Doppio movimento.
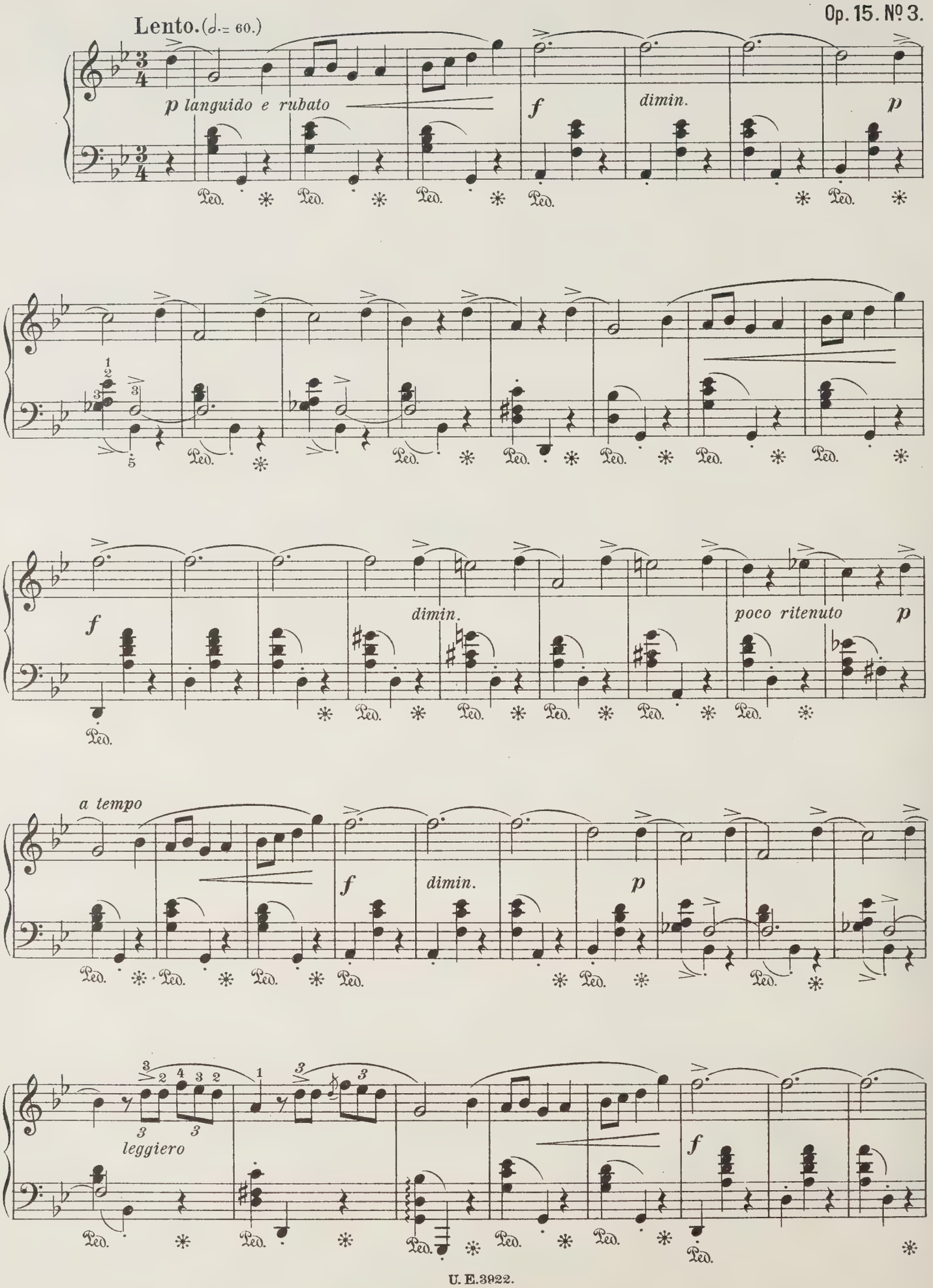




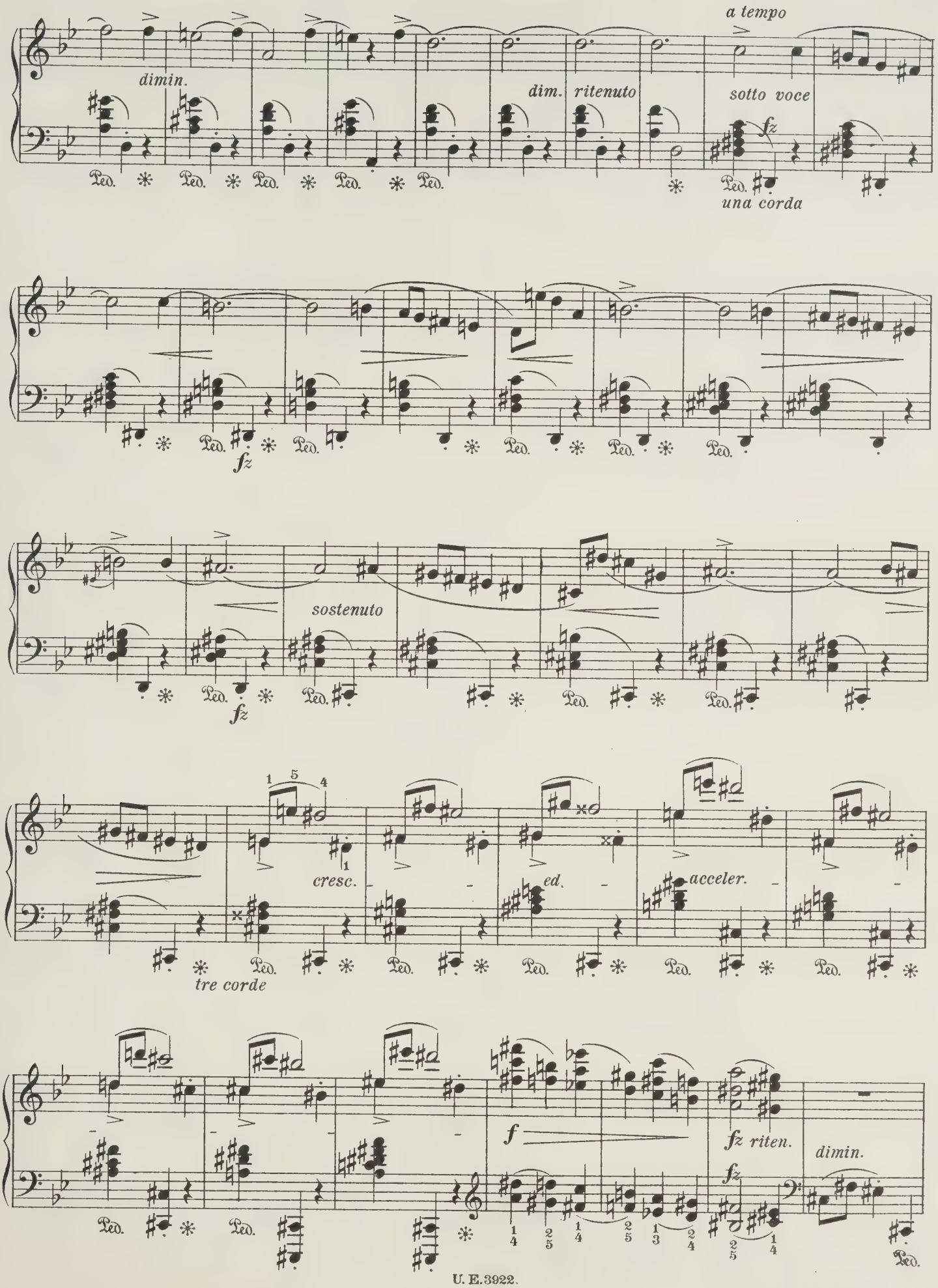


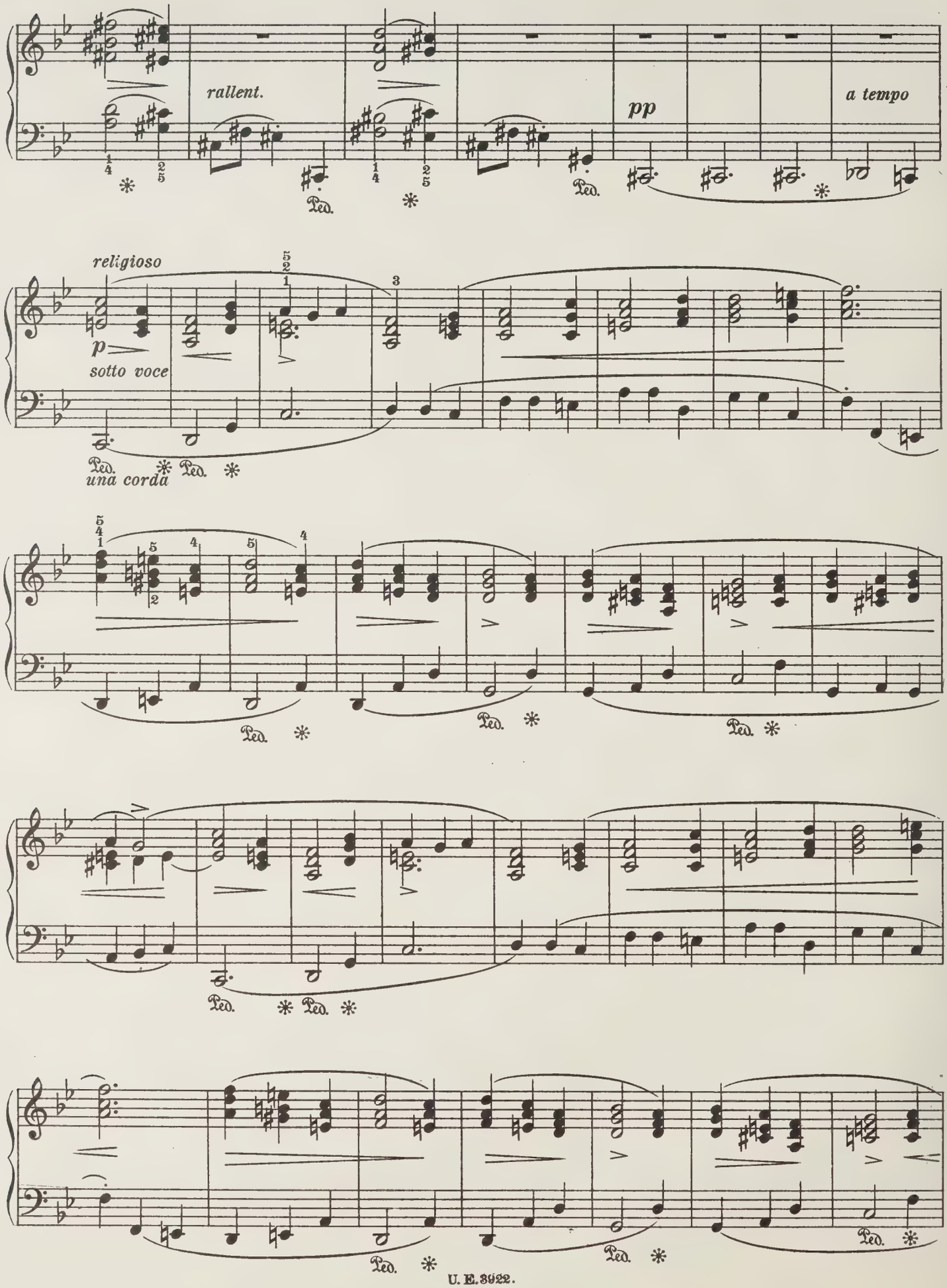

cresc.
-ff
decresc.
più dimin.
sf
pp
dimin.
molto rallentando
Tempo I.
smorz.
dolce
pp
Ped.

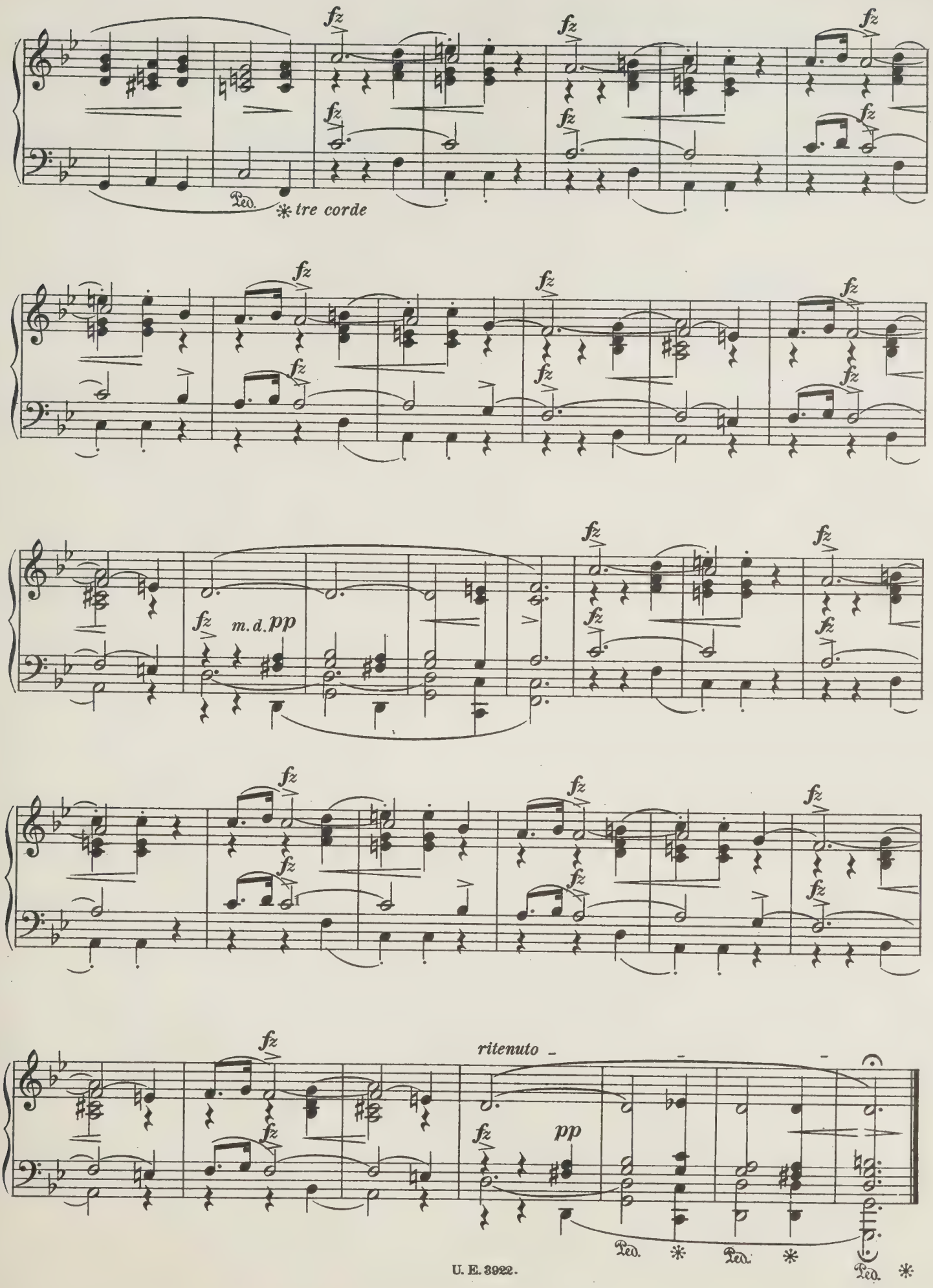

leggierissimo
a piacere
con forza
fz
tr
dim. e rall.
una corda
a tempo
pp fz
sempre dimin.
poco rit.
Ped.

Op. 15. № 3.

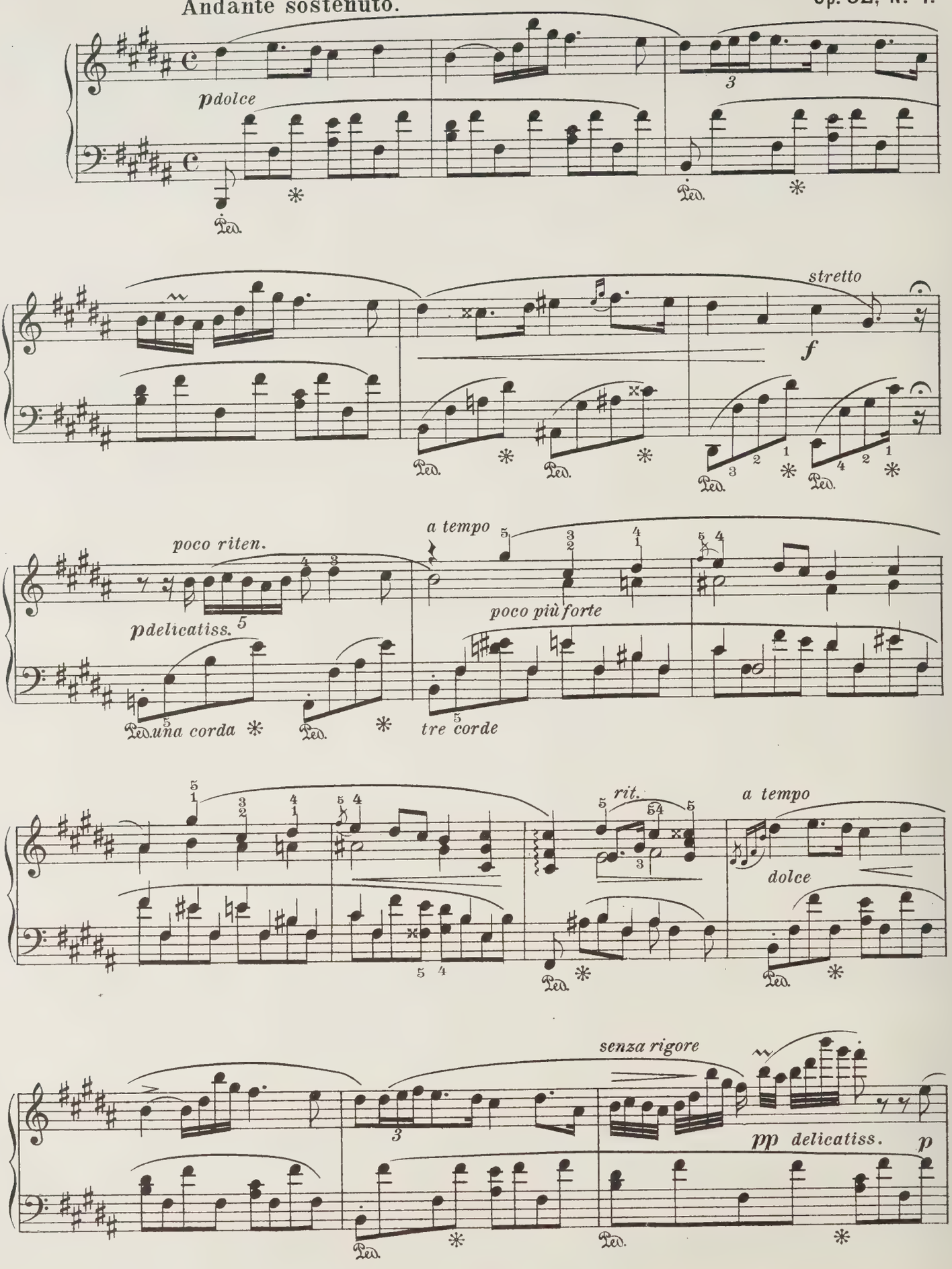

Lento. (♩.= 60.)
p languido e rubato
f
dimin.
p
f
dimin.
poco ritenuto
p
a tempo
f
dimin.
p
leggiero
f

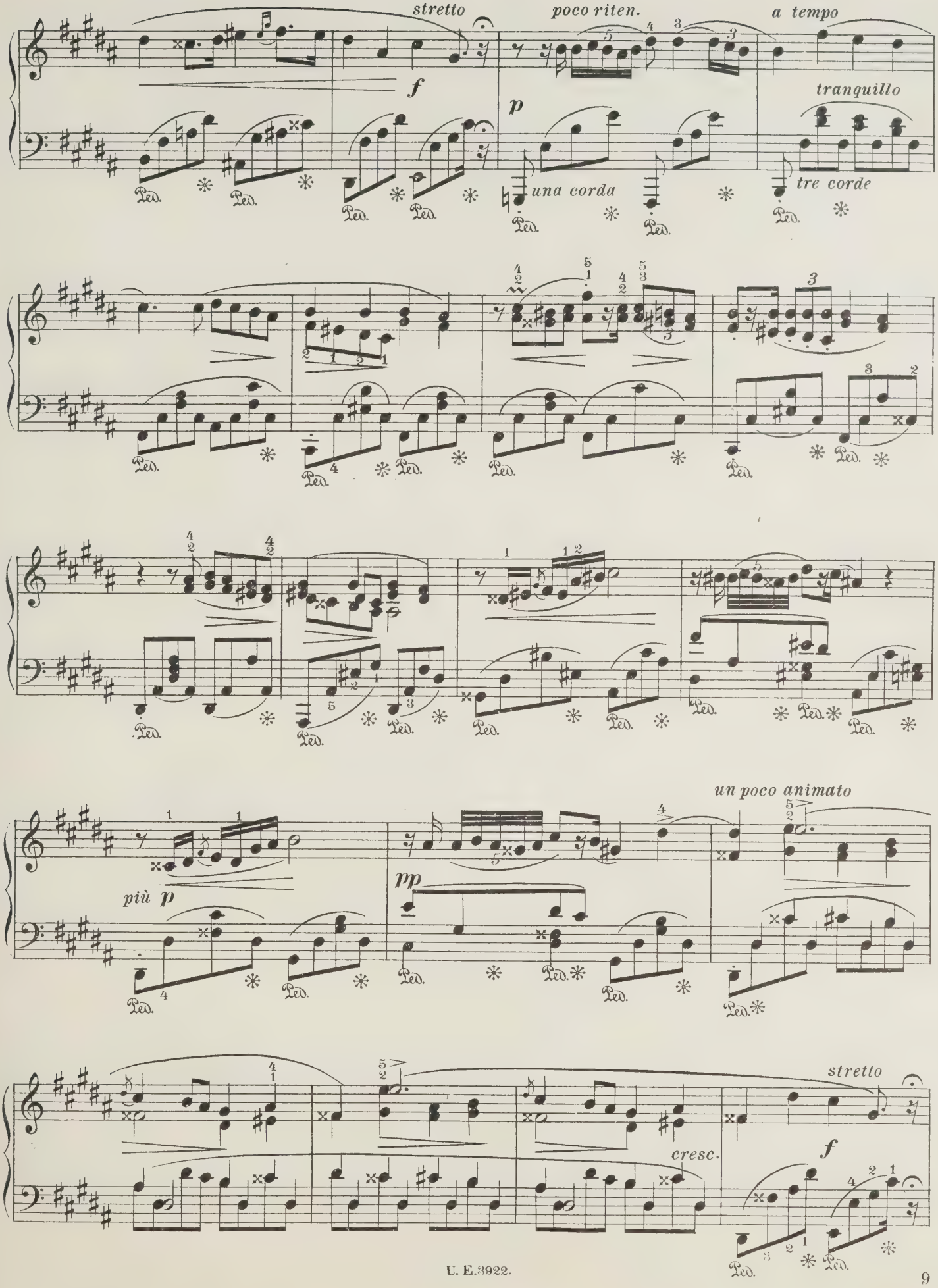

a tempo
dimin.
dim. ritenuto
sotto voce
fz
una corda
fz
sostenuto
fz
cresc.
ed.
acceler.
tre corde
f
fz riten.
dimin.
fz

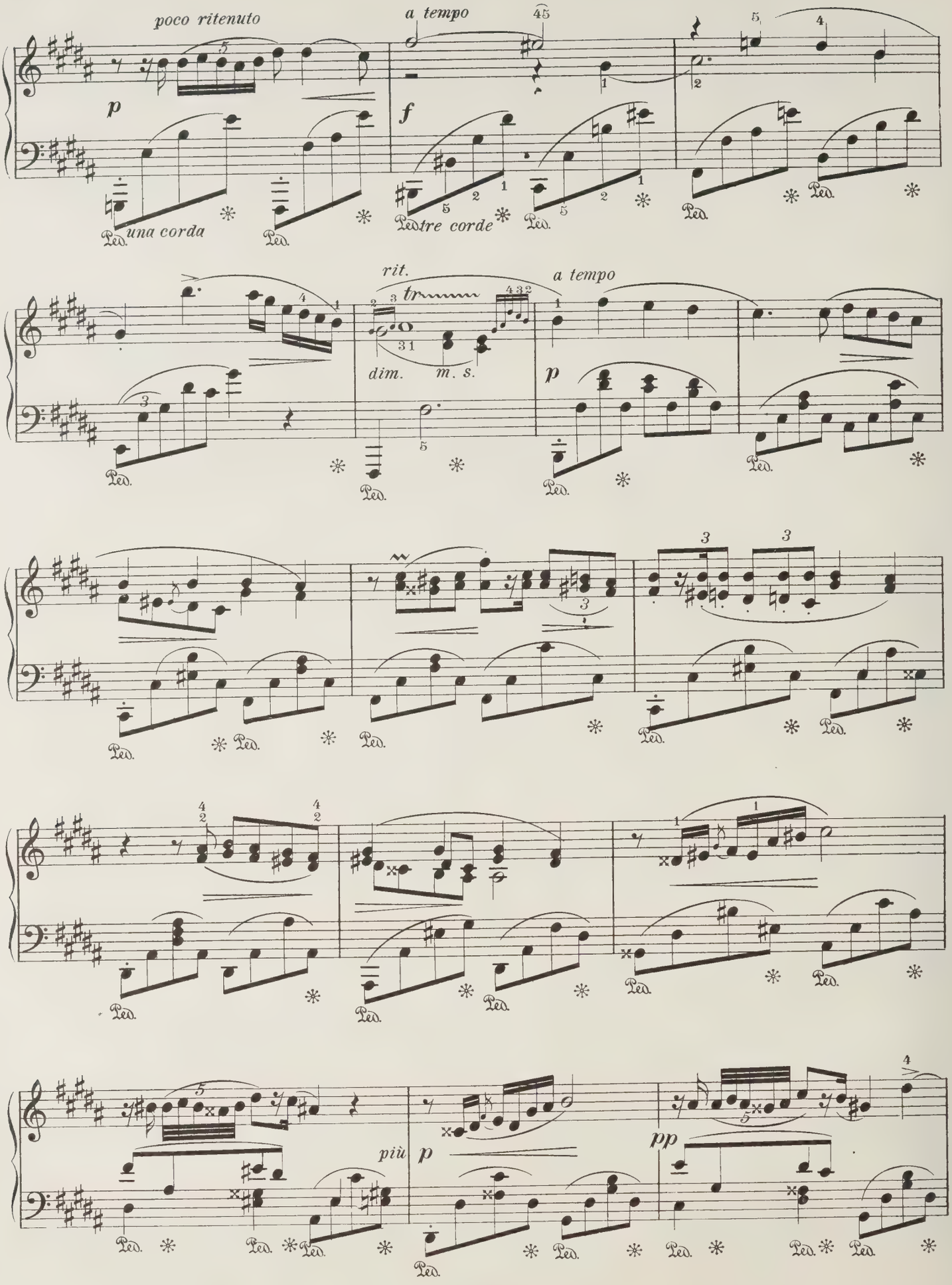

rallent.
pp
a tempo
religioso
p
sotto voce
una corda
Ped.
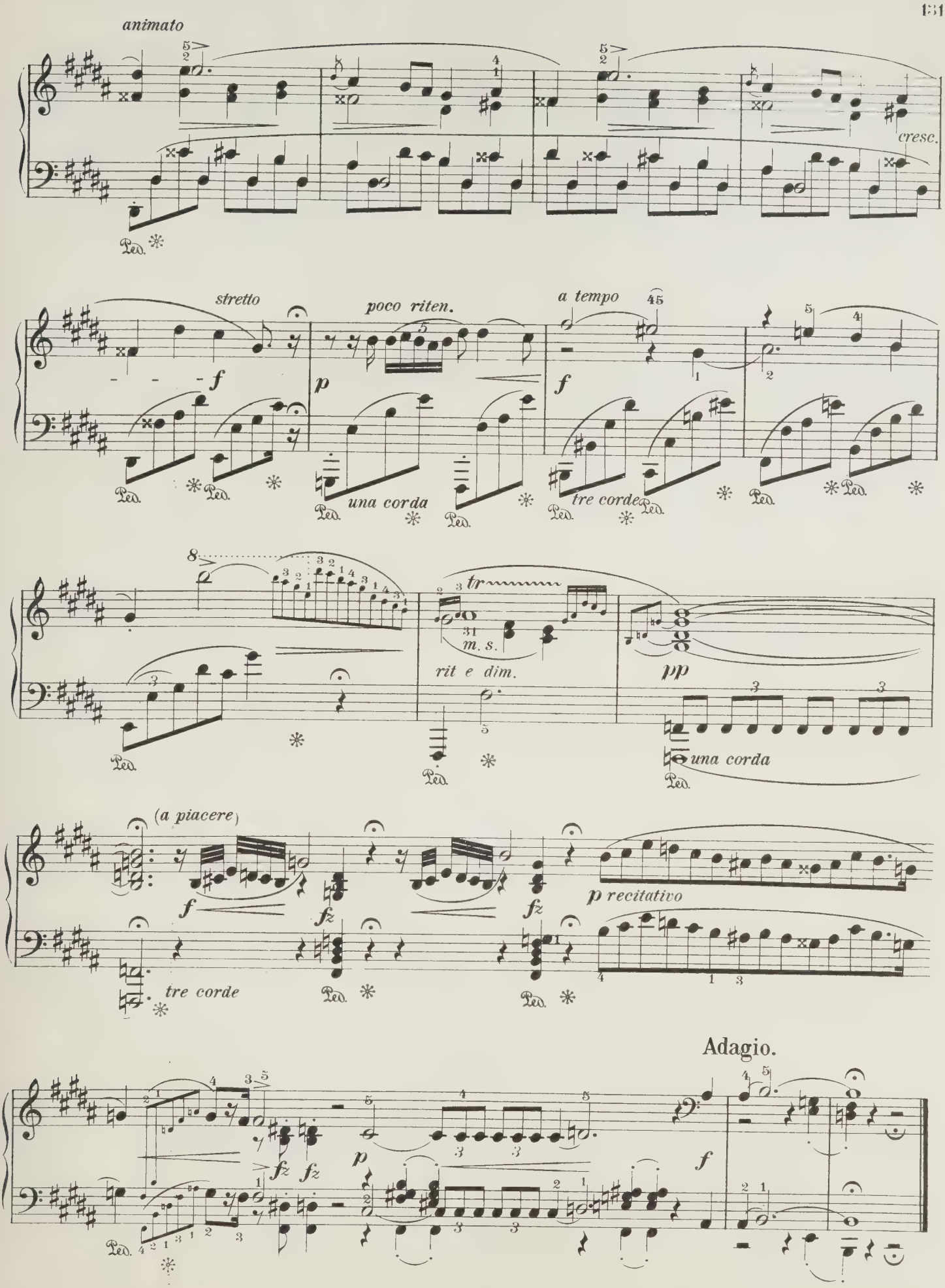

fz
Ped.
* tre corde
m.d.
pp
ritenuto
Ped. * Ped. * Ped. *

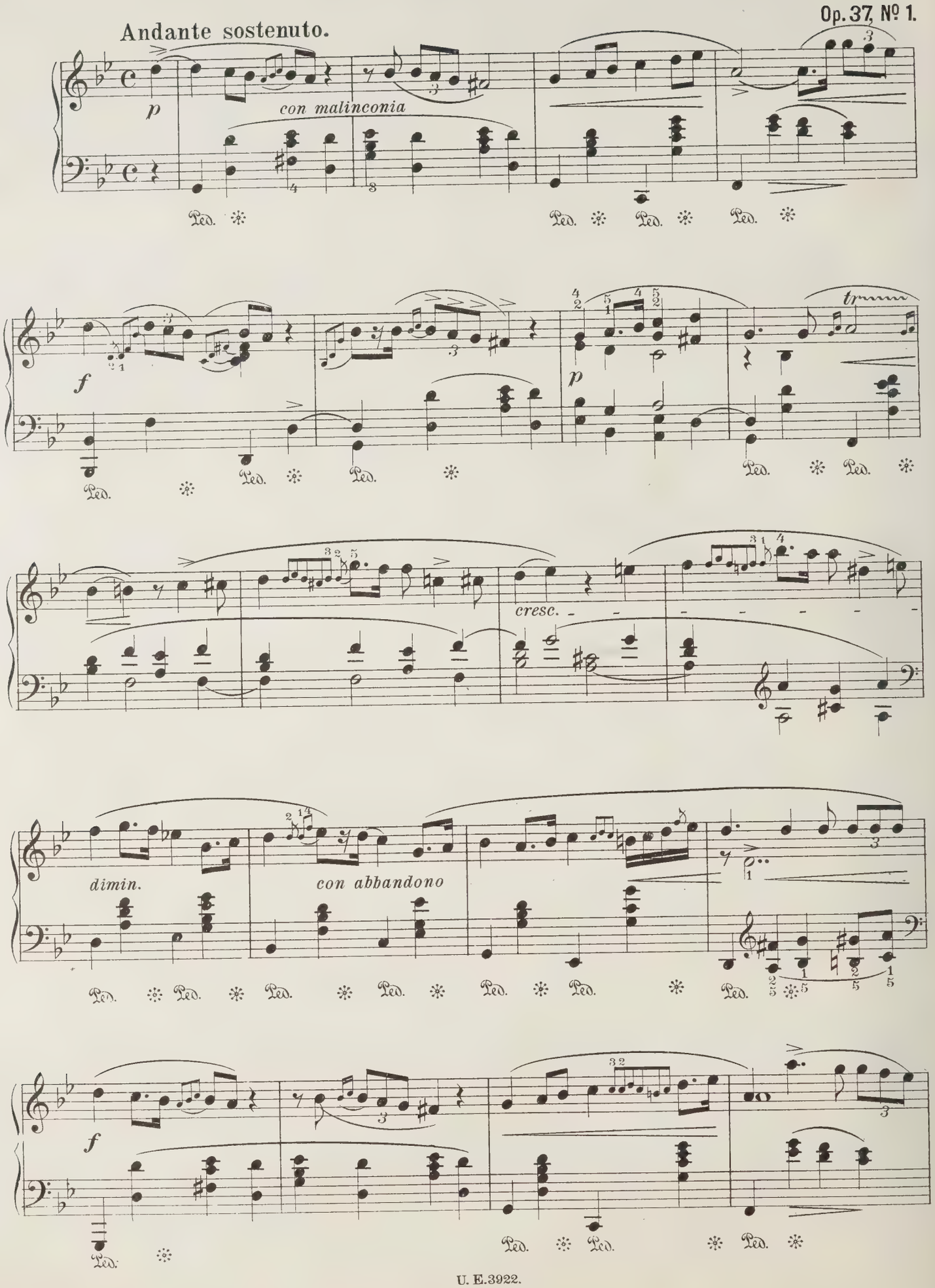
Andante sostenuto. Op. 32, № 1.

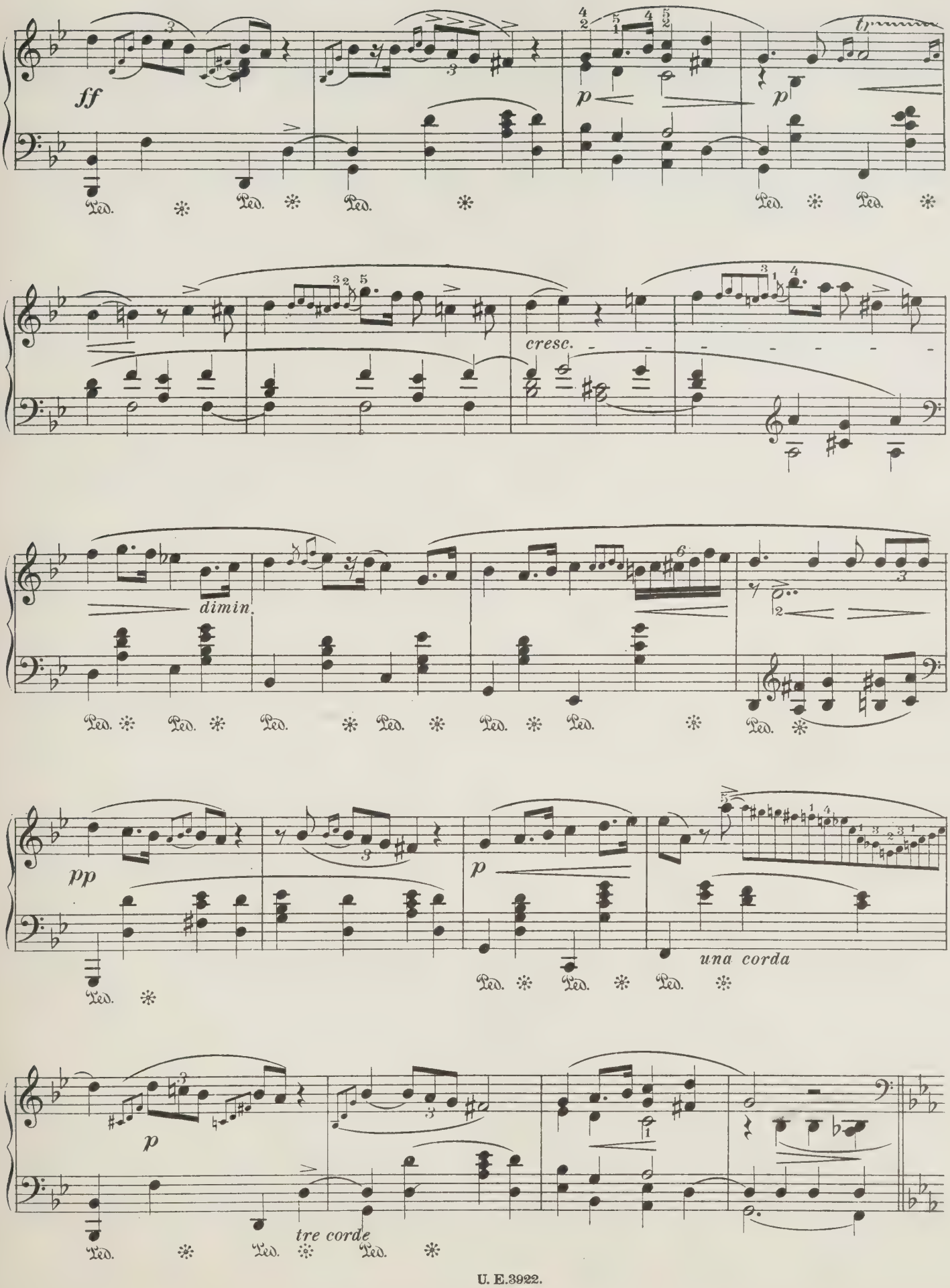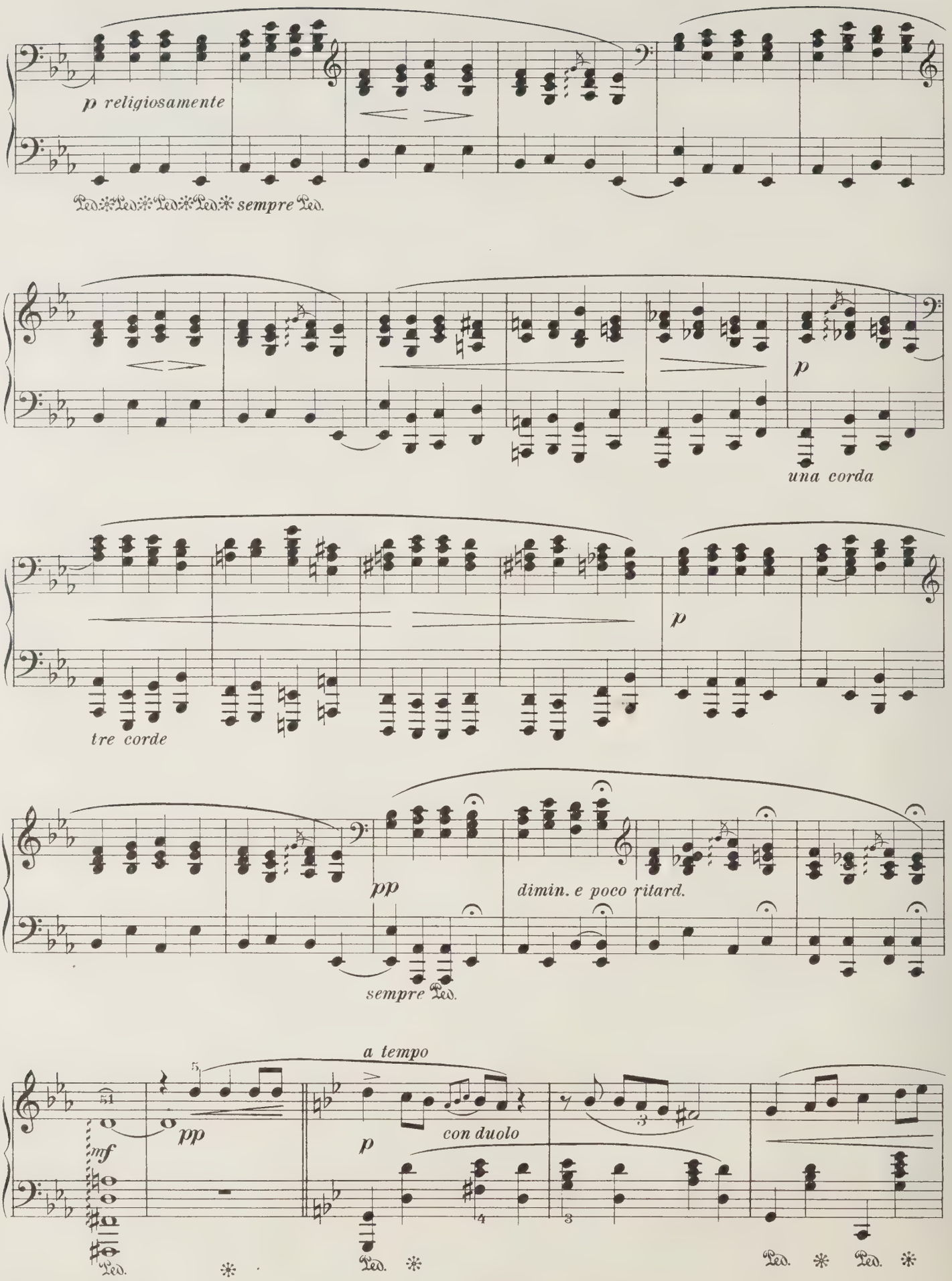



stretto
poco riten.
a tempo
f
p
tranquillo
una corda
tre corde
più p
pp
un poco animato
cresc.
f
stretto
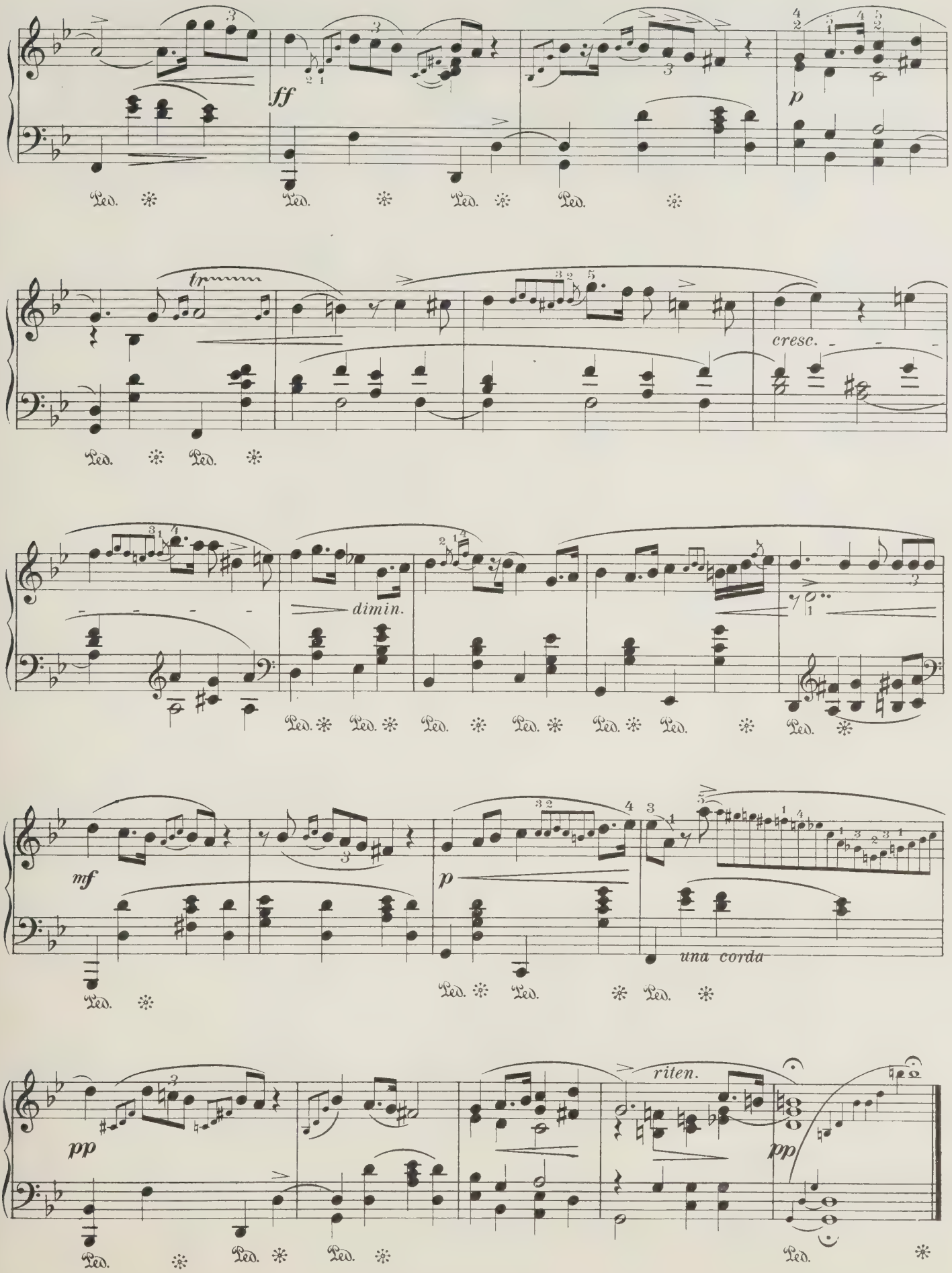

poco ritenuto
a tempo
p
f
una corda
tre corde
Ped.
rit.
a tempo
tr
dim.
m. s.
più
pp


animato
cresc.
stretto
poco riten.
a tempo
una corda
tre corde
m. s.
rit e dim.
pp
una corda
(a piacere)
tre corde
p recitativo
Adagio.


Andante sostenuto.
p
con malinconia
Ped.
f
p
tr
cresc.
dimin.
con abbandono
f
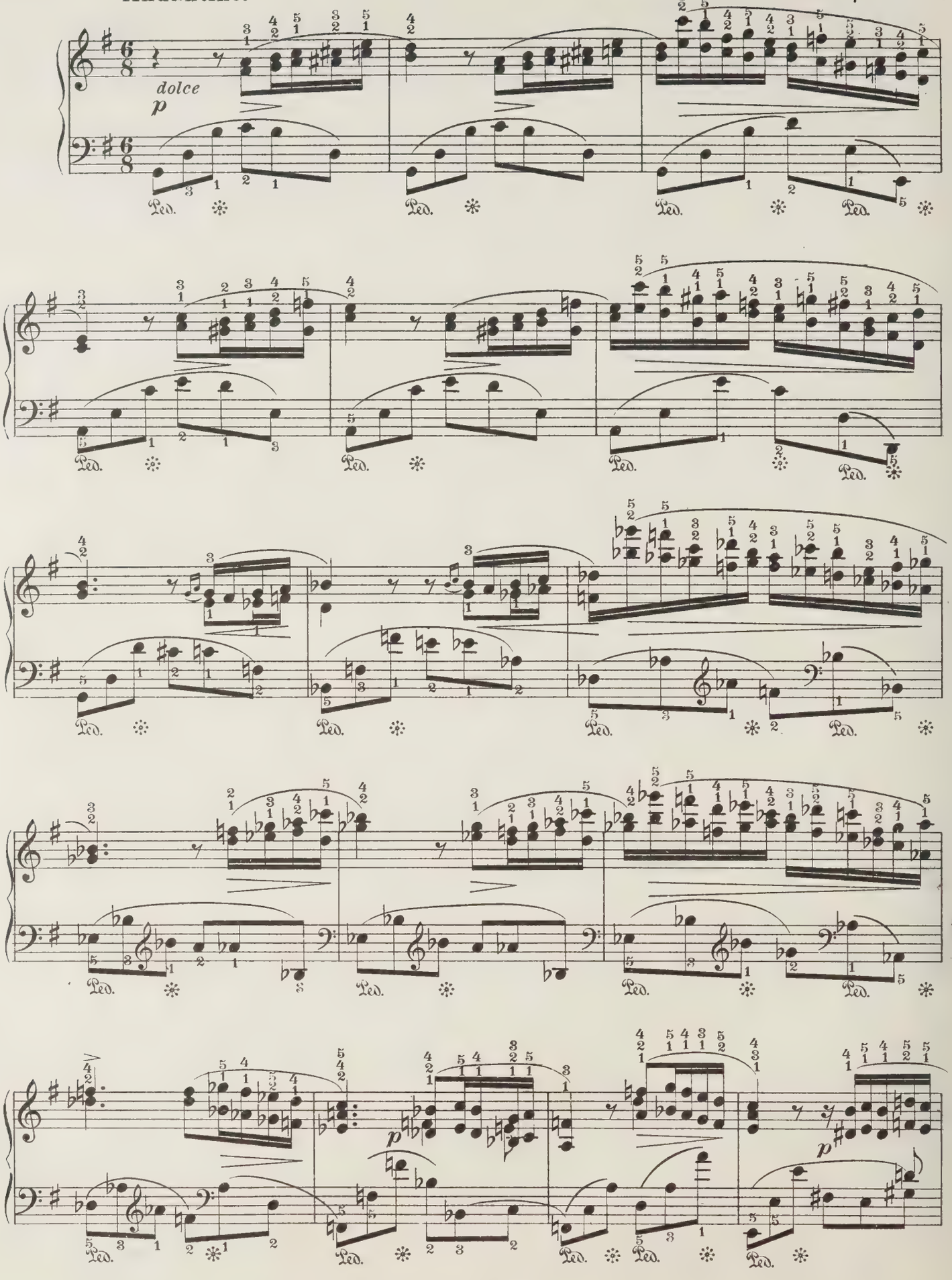

ff
p
tr
p
cresc.
dimin.
pp
p
una corda
p
tre corde
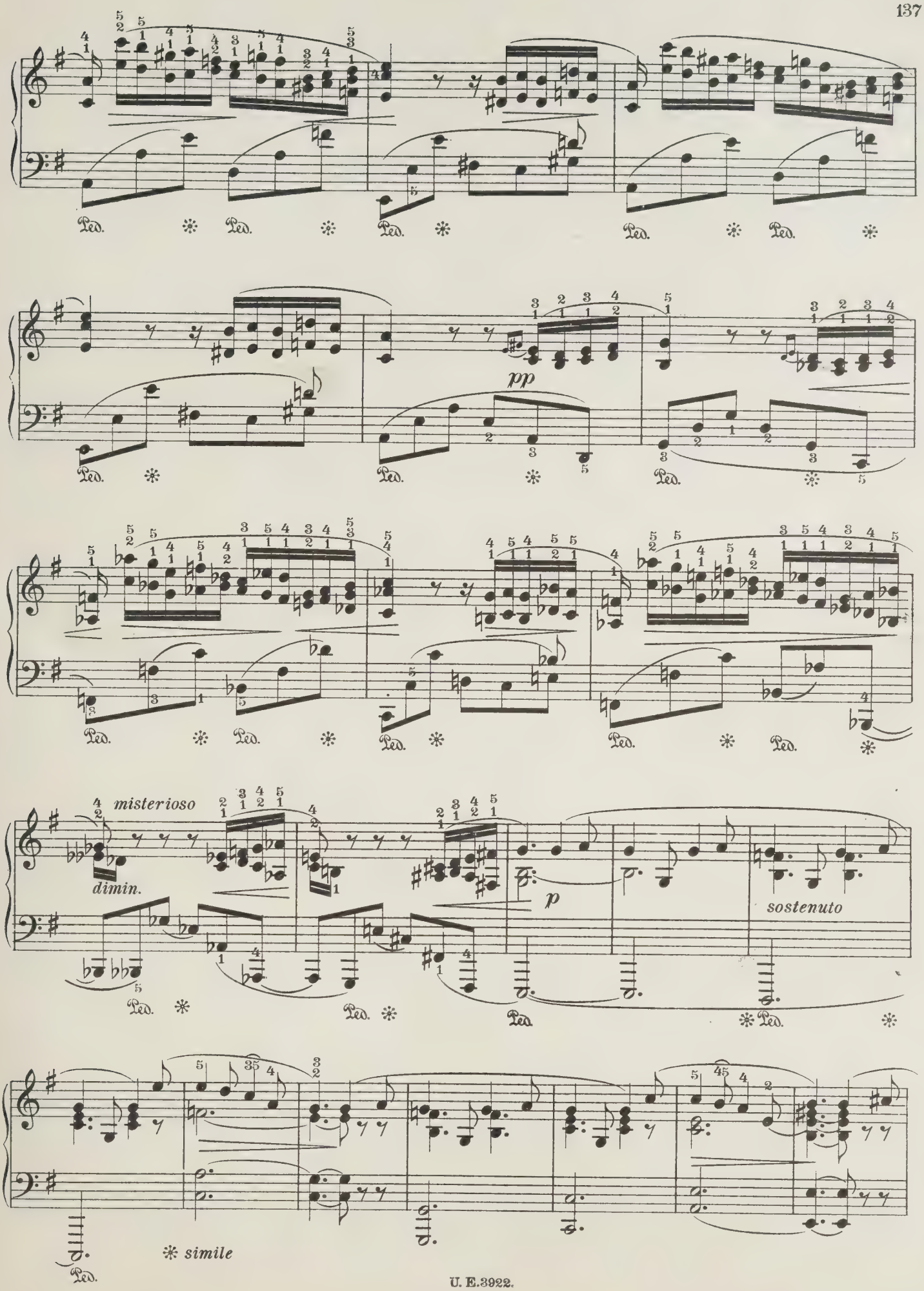

p religiosamente
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * sempre Ped.
p
una corda
tre corde
p
pp
dimin. e poco ritard.
sempre Ped.
a tempo
mf
pp
p
con duolo
Ped. *
Ped. *
Ped. * Ped. *
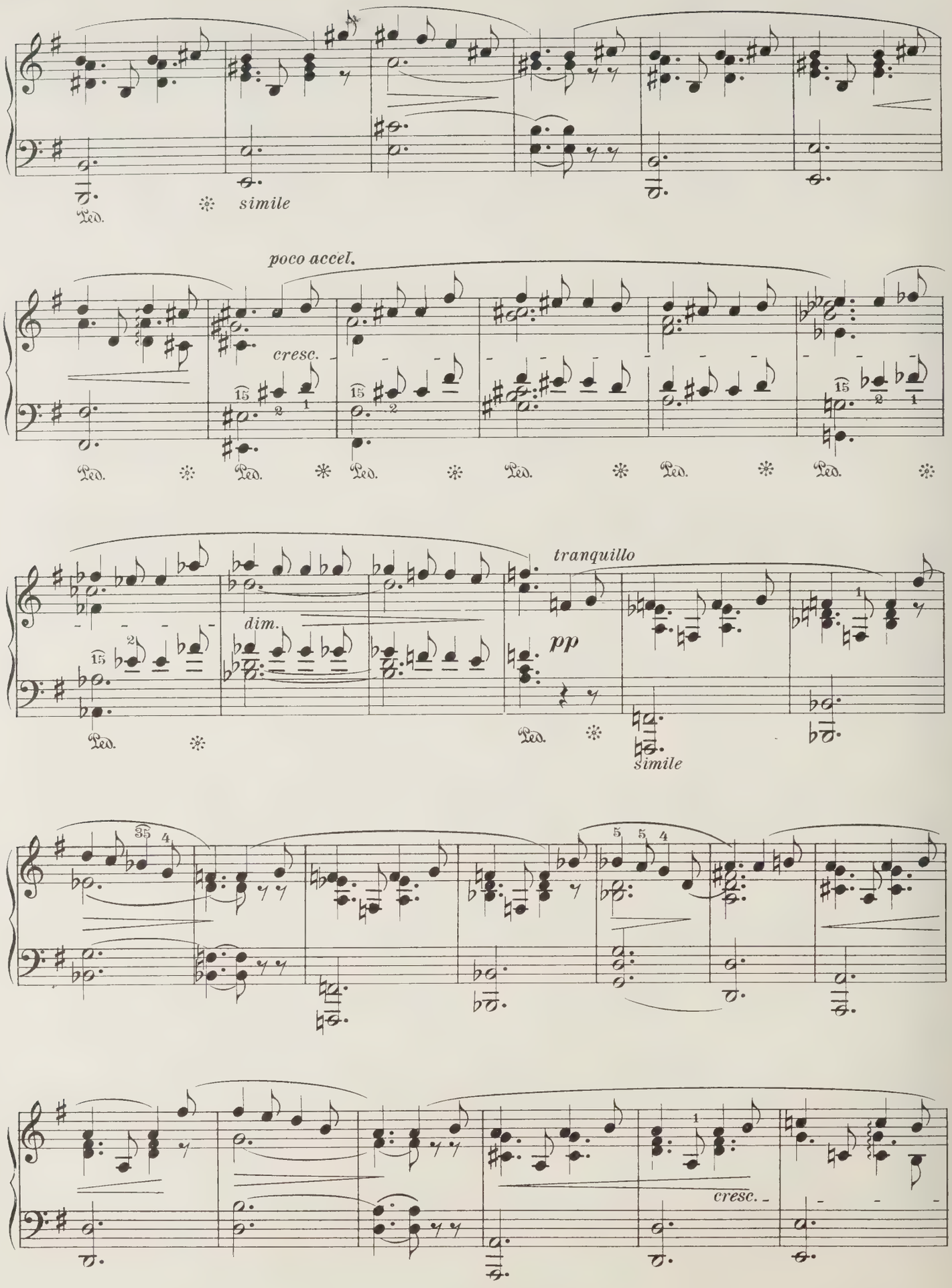

ff
p
tr
cresc.
dimin.
mf
p
una corda
pp
riten.
pp
Ped.
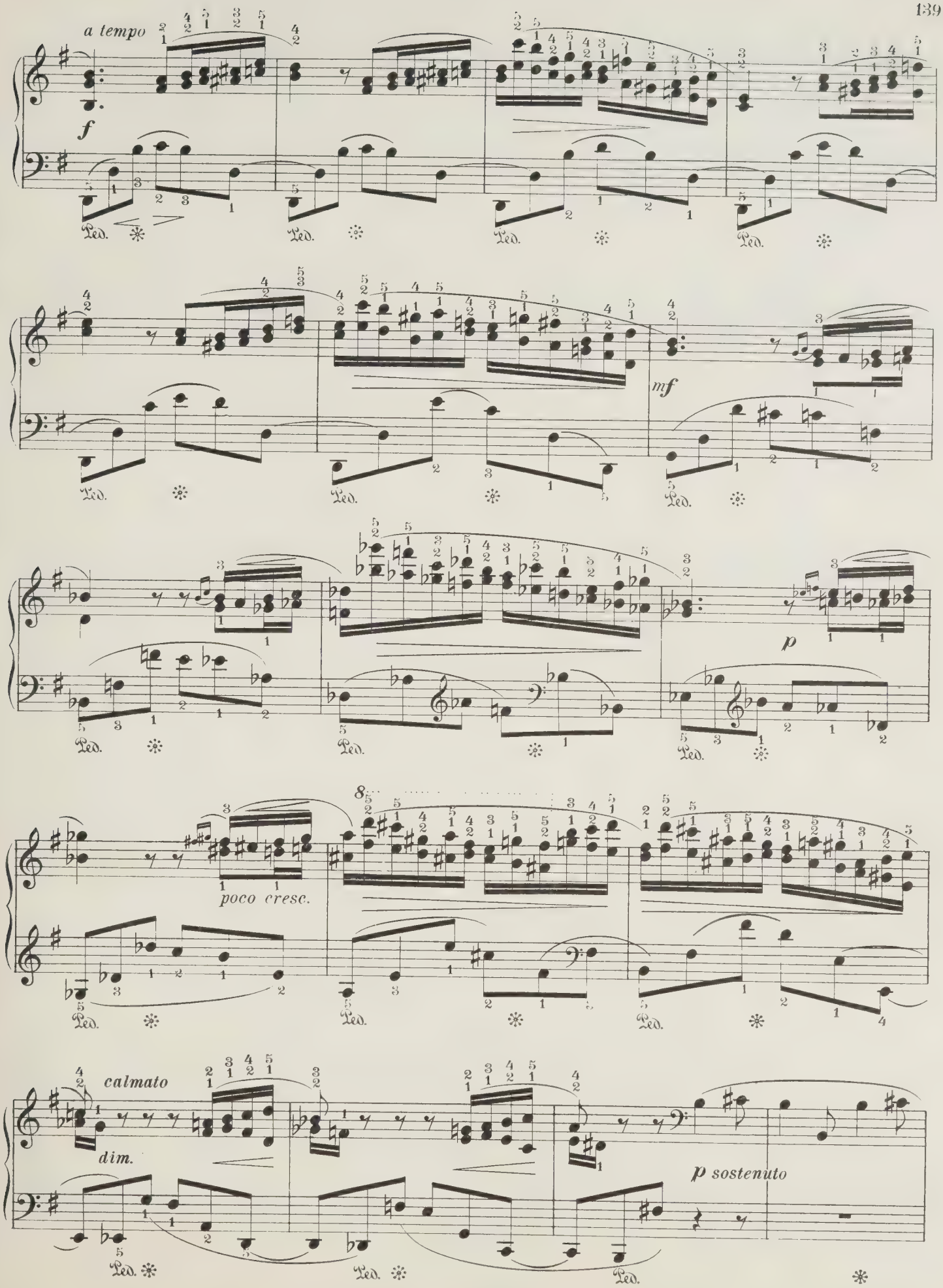
Andantino.
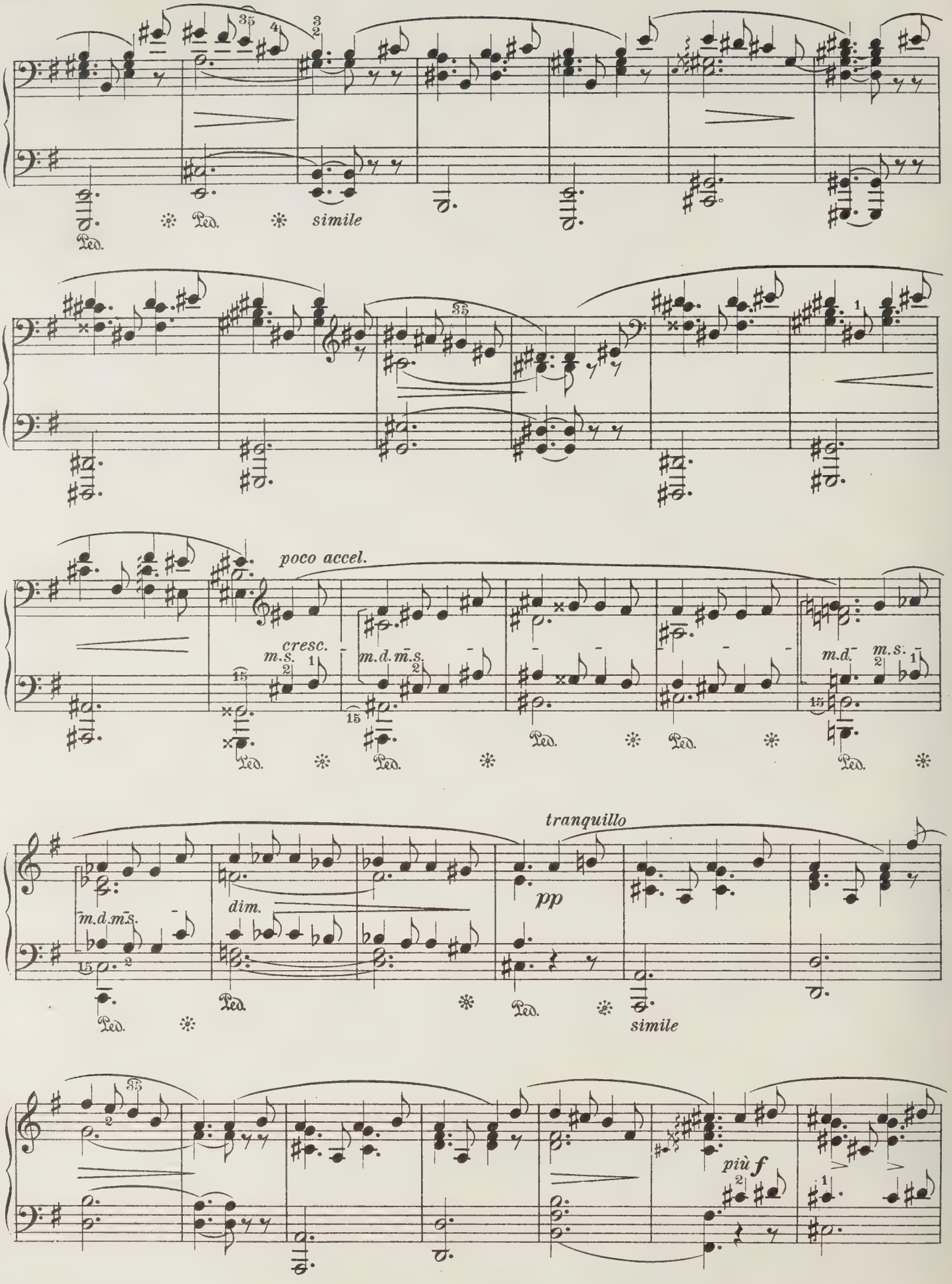
Op. 37. № 2.
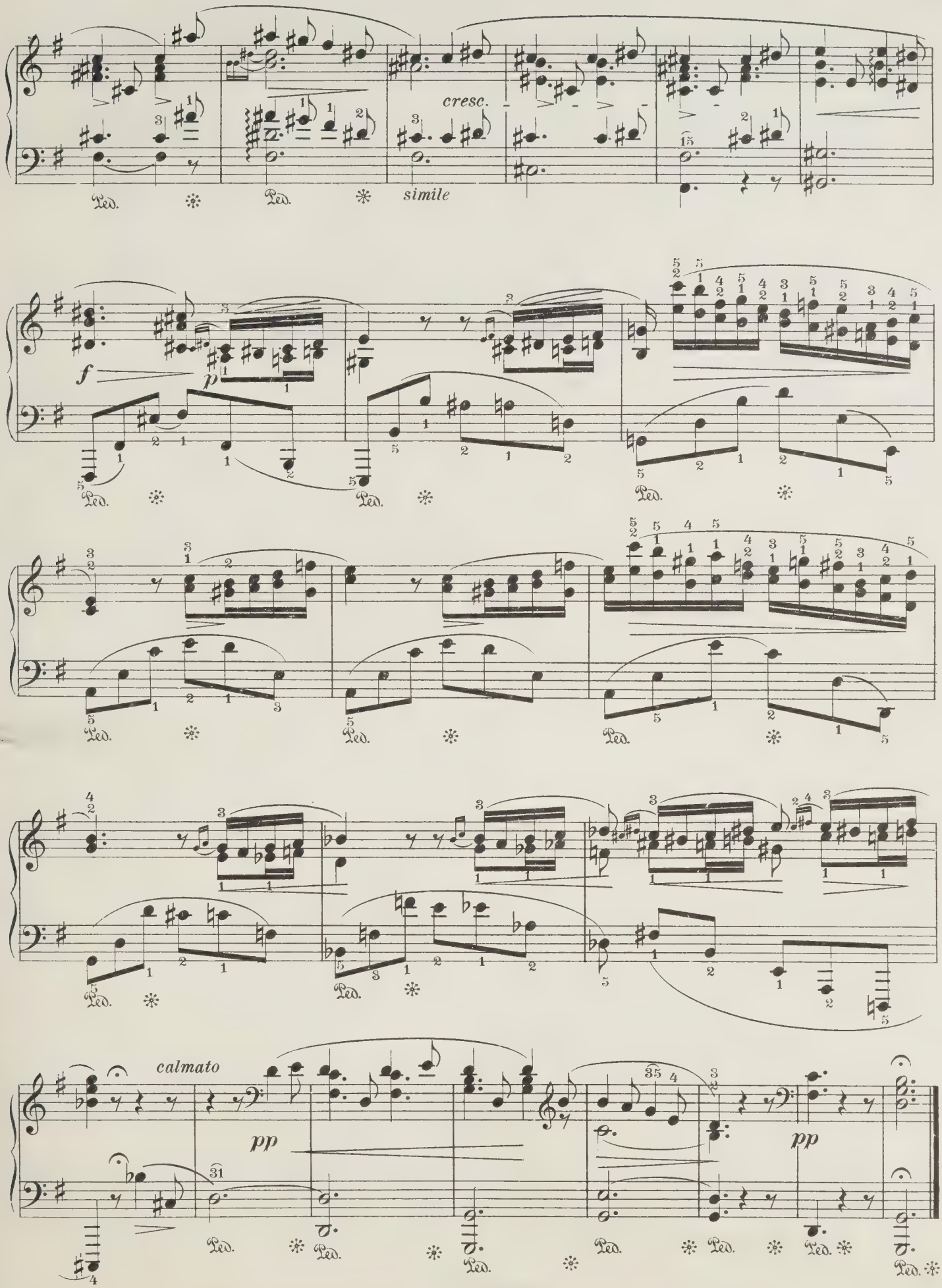


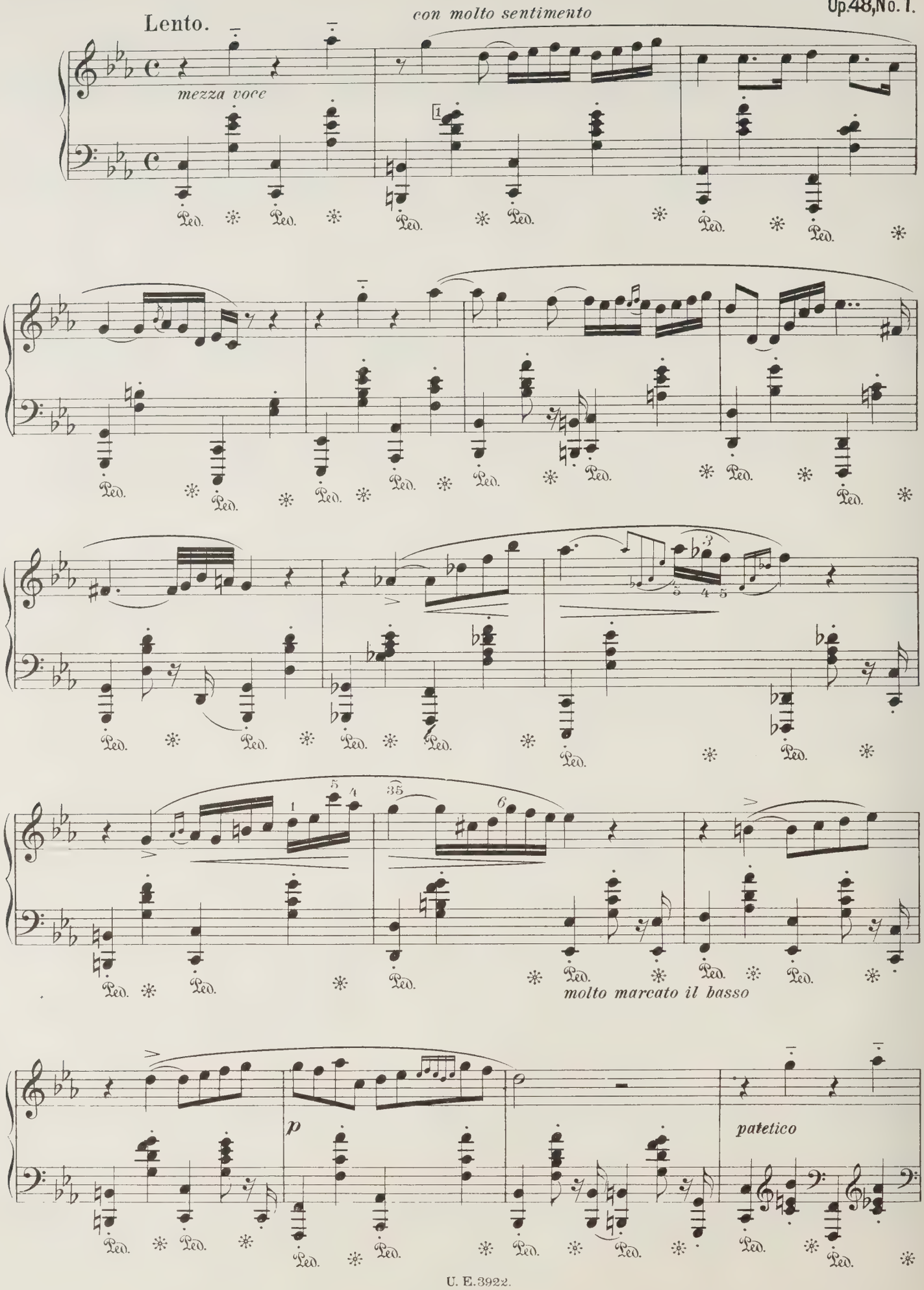

Ped.
pp
misterioso
dimin.
p
sostenuto
simile

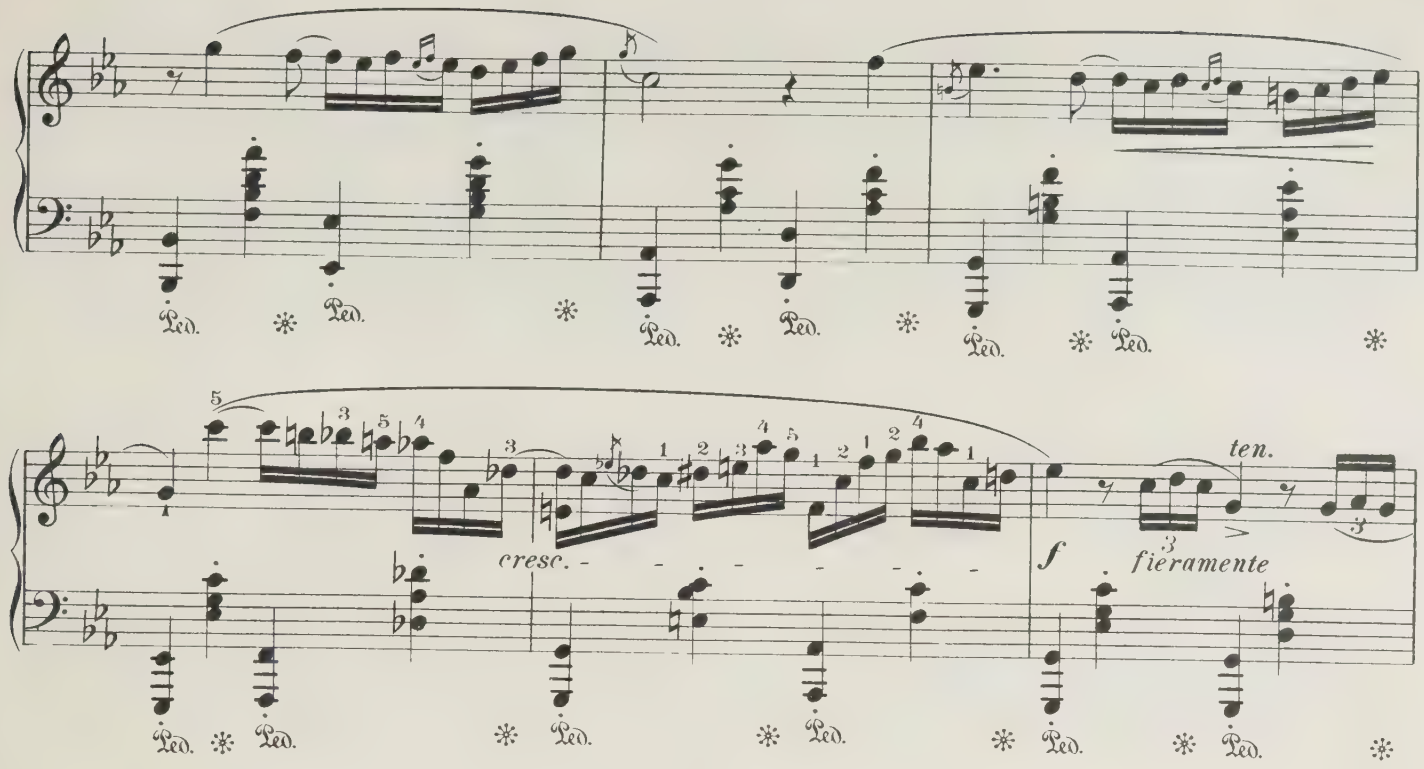

Ped.
simile
poco accel.
cresc.
Ped.
dim.
tranquillo
pp
Ped.
simile
cresc.


a tempo
f
Ped.
mf
p
poco cresc.
8va
calmato
dim.
p sostenuto
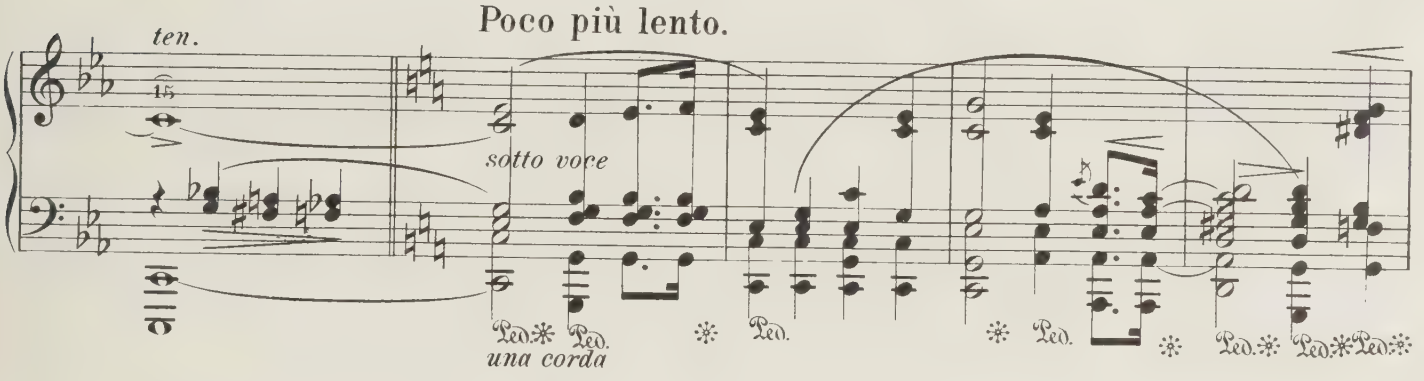

simile
poco accel.
cresc.
m.s.
m.d.m.s.
m.d.
tranquillo
pp
dim.
simile
più f
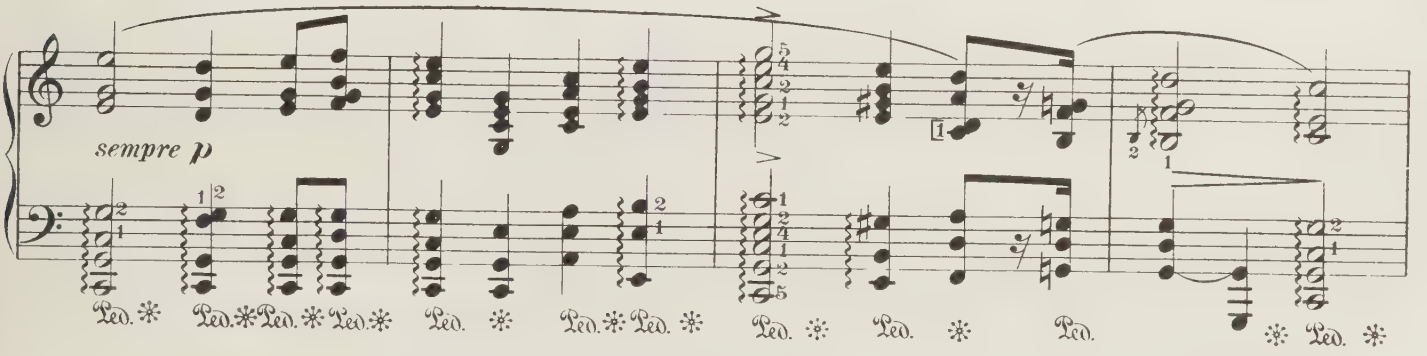

cresc.
simile
f
p
calmato
pp
pp
Ped.
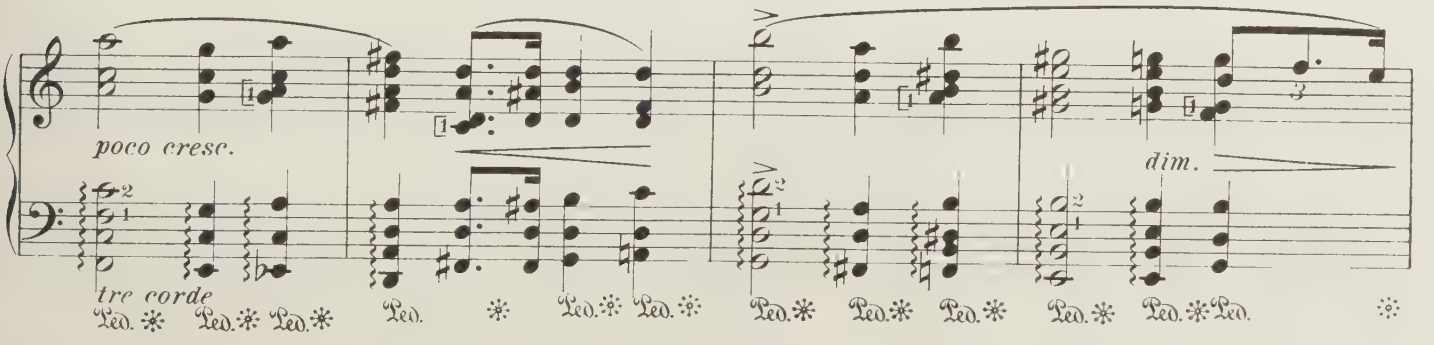

Lento.
con molto sentimento
mezza voce
molto marcato il basso
p
patetico

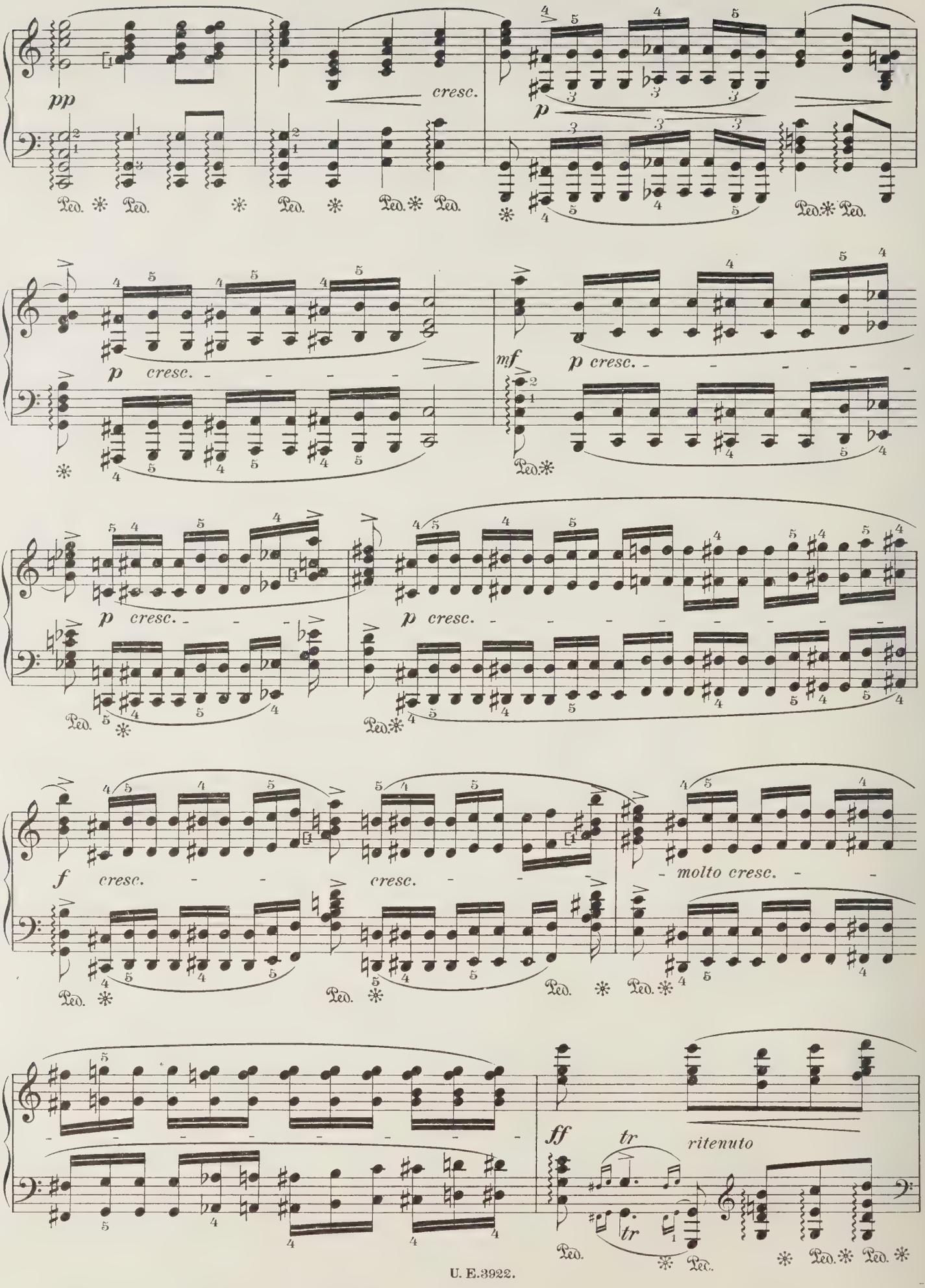


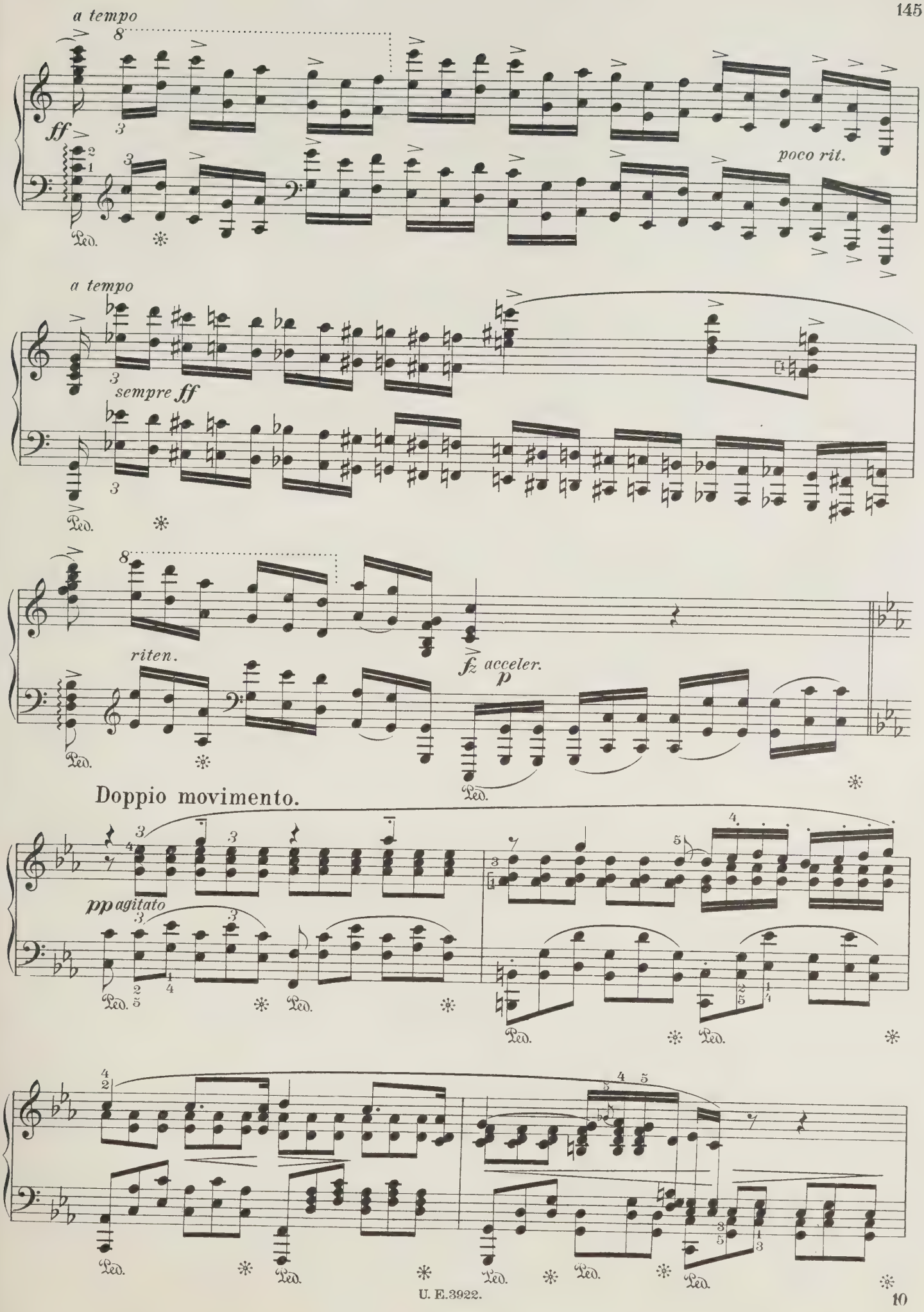
Poco più lento.

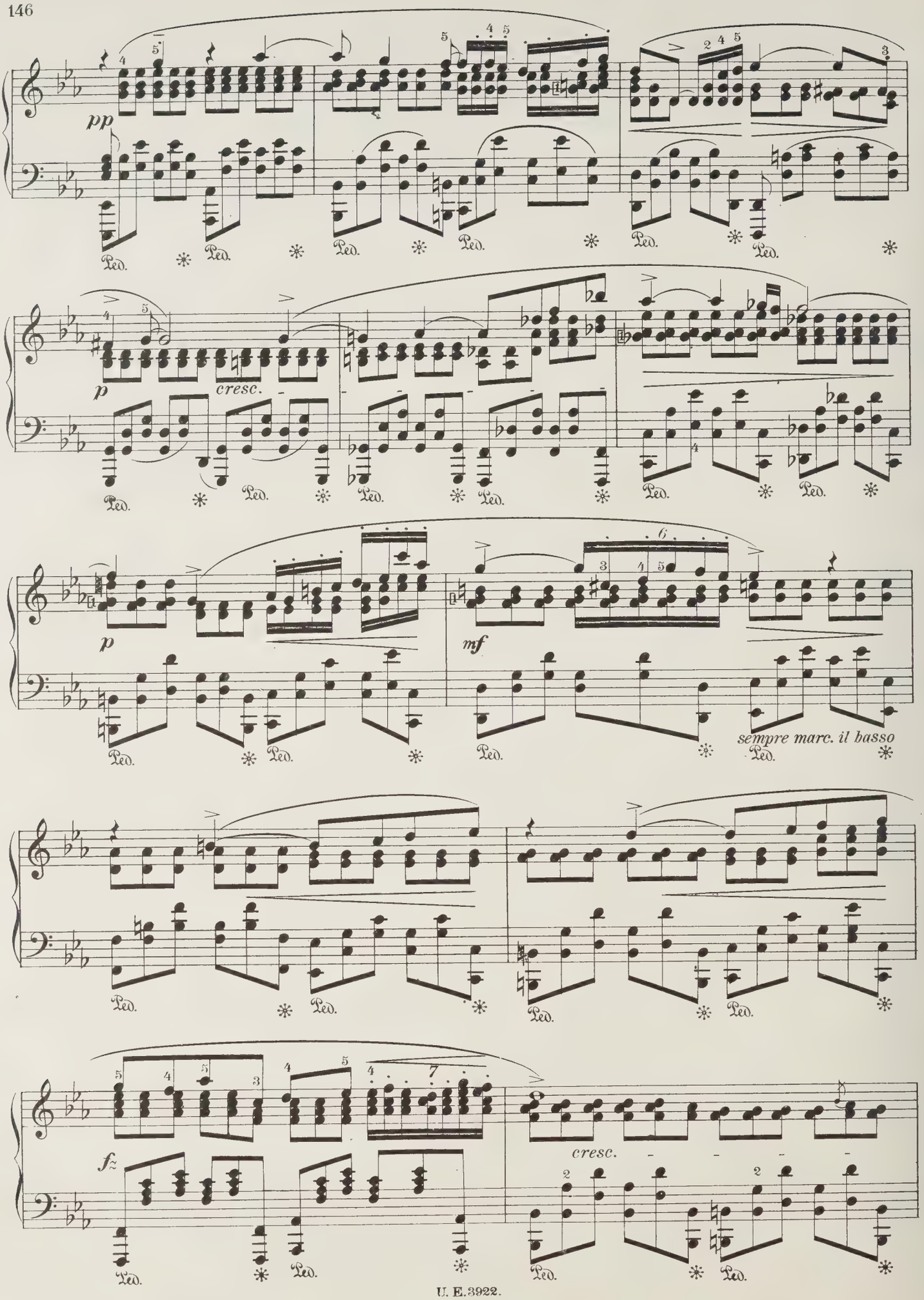


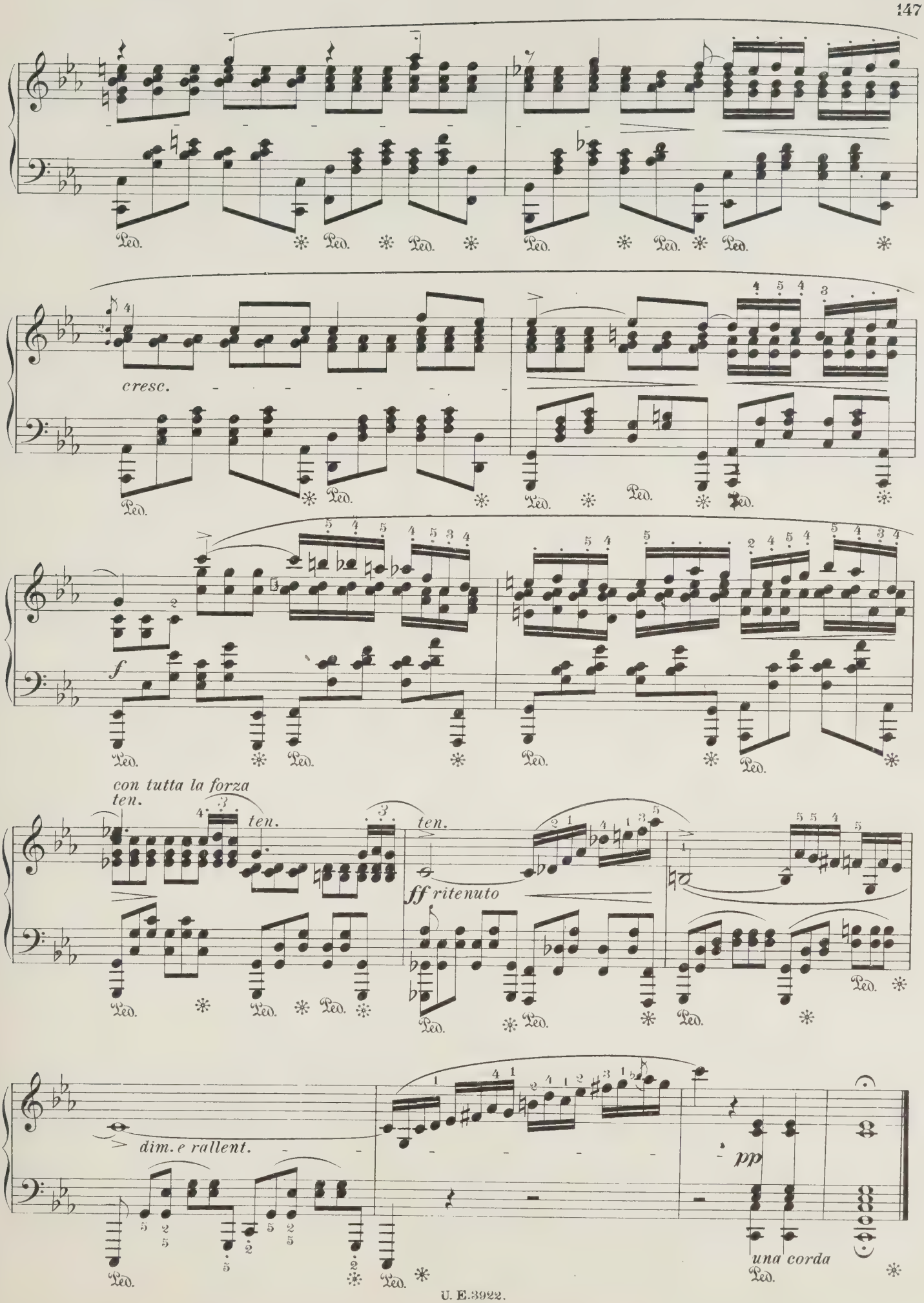


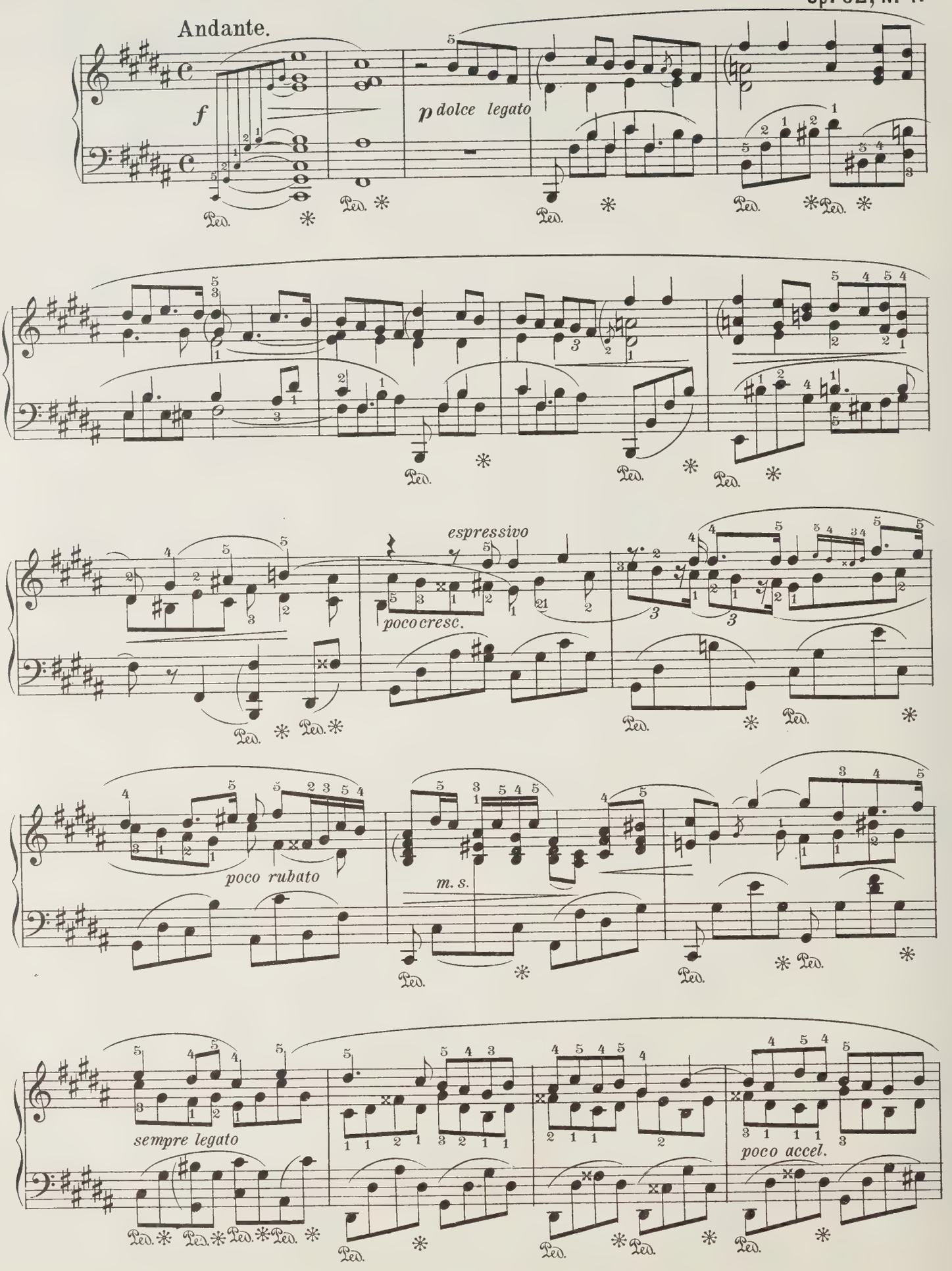


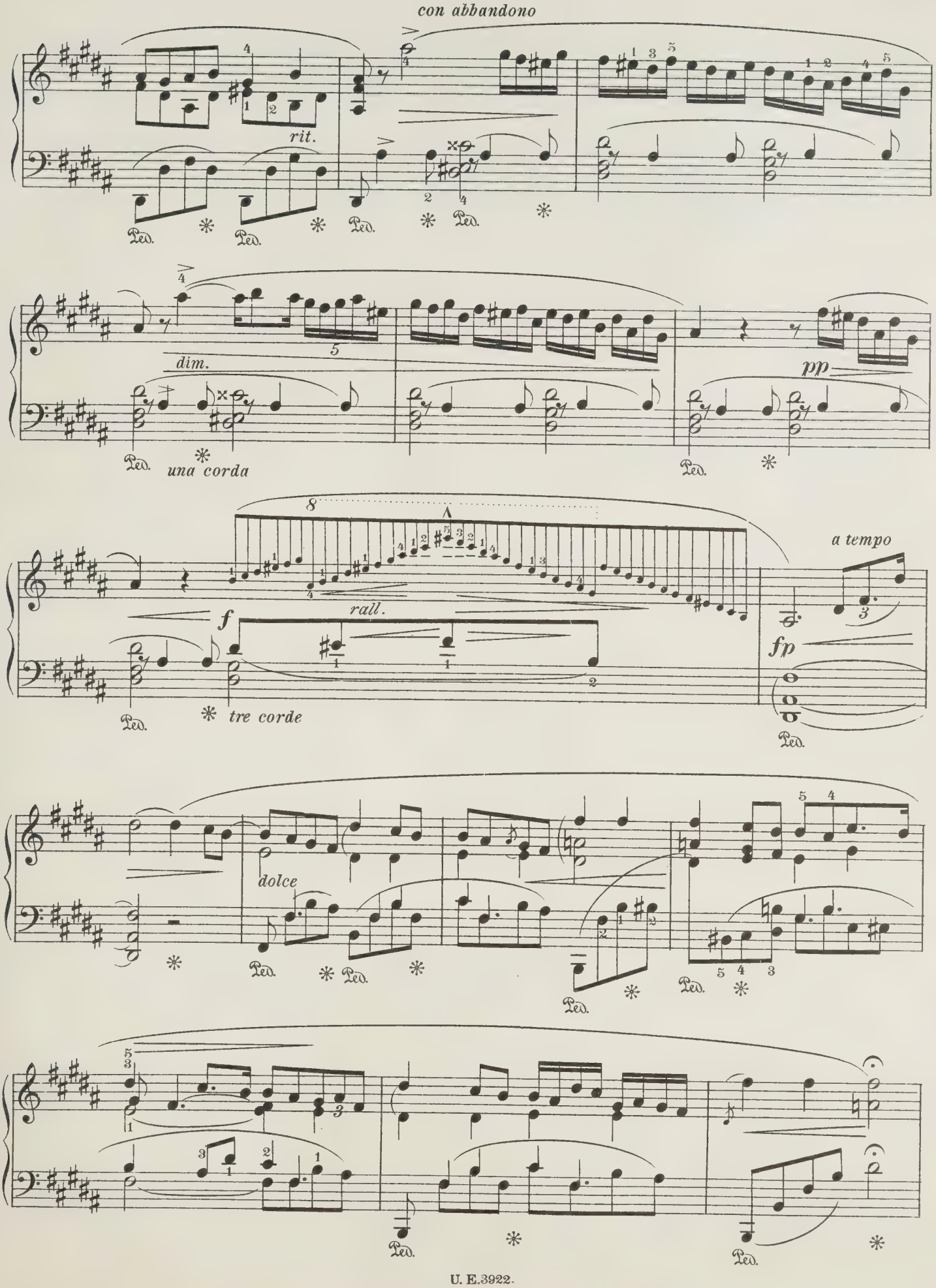

pp
cresc.
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
Ped.* Ped.
p cresc.
mf
p cresc.
Ped.*
f cresc.
cresc.
molto cresc.
ff
tr
ritenuto
tr
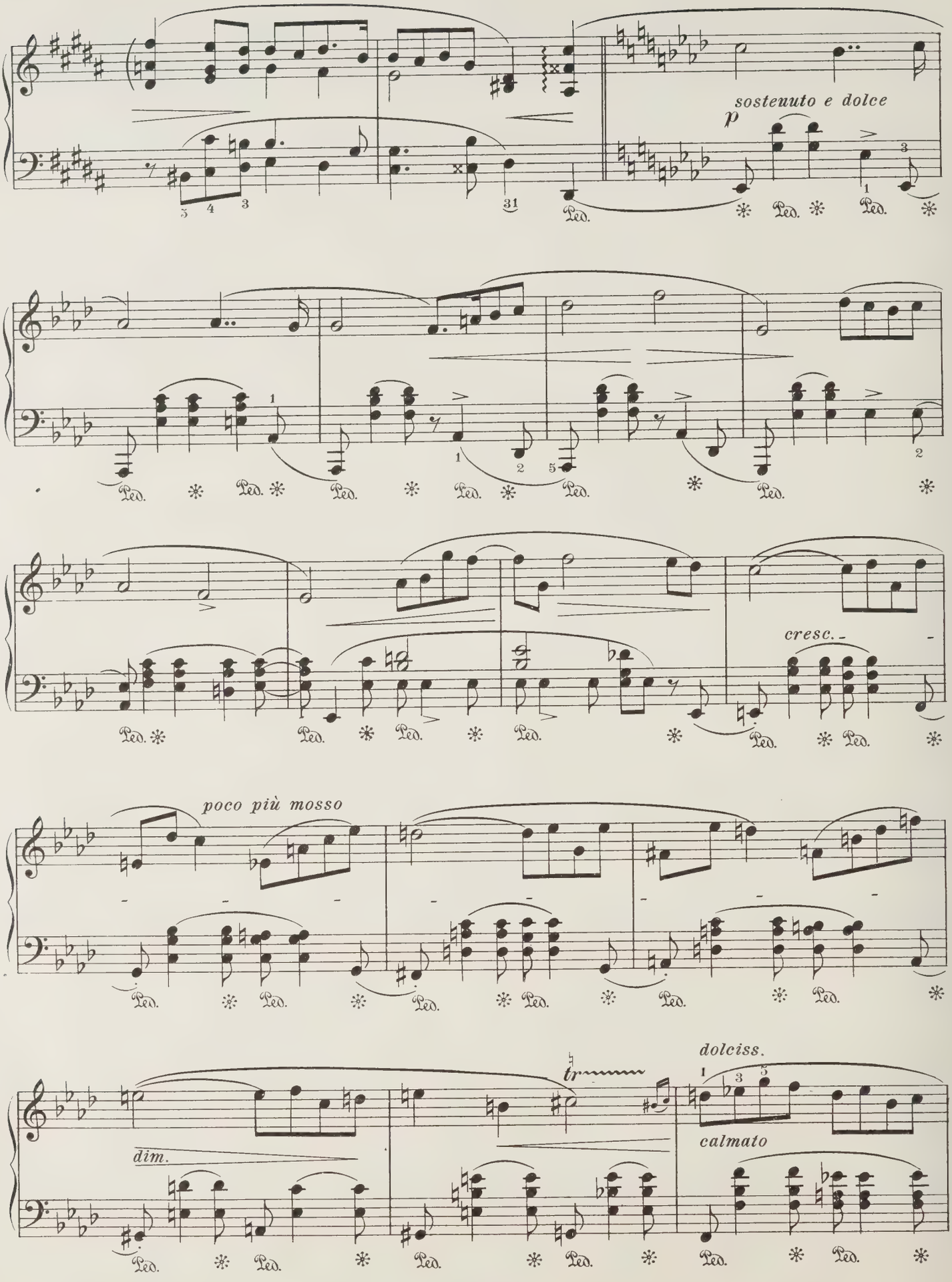

a tempo
ff
poco rit.
a tempo
sempre ff
riten.
fz
acceler.
p
Doppio movimento.
pp agitato
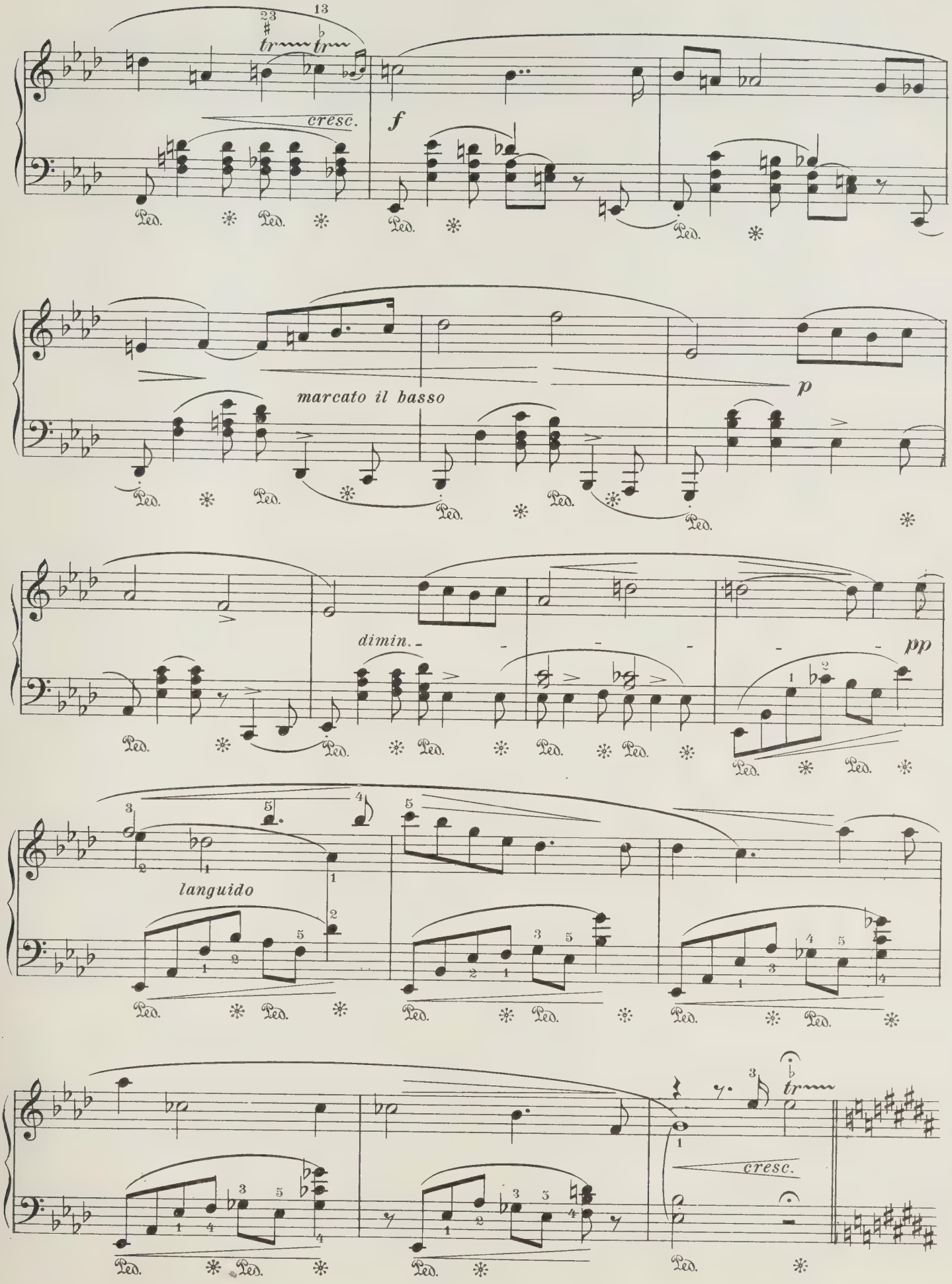

pp
Ped.
p
cresc.
mf
sempre marc. il basso
fz
cresc.

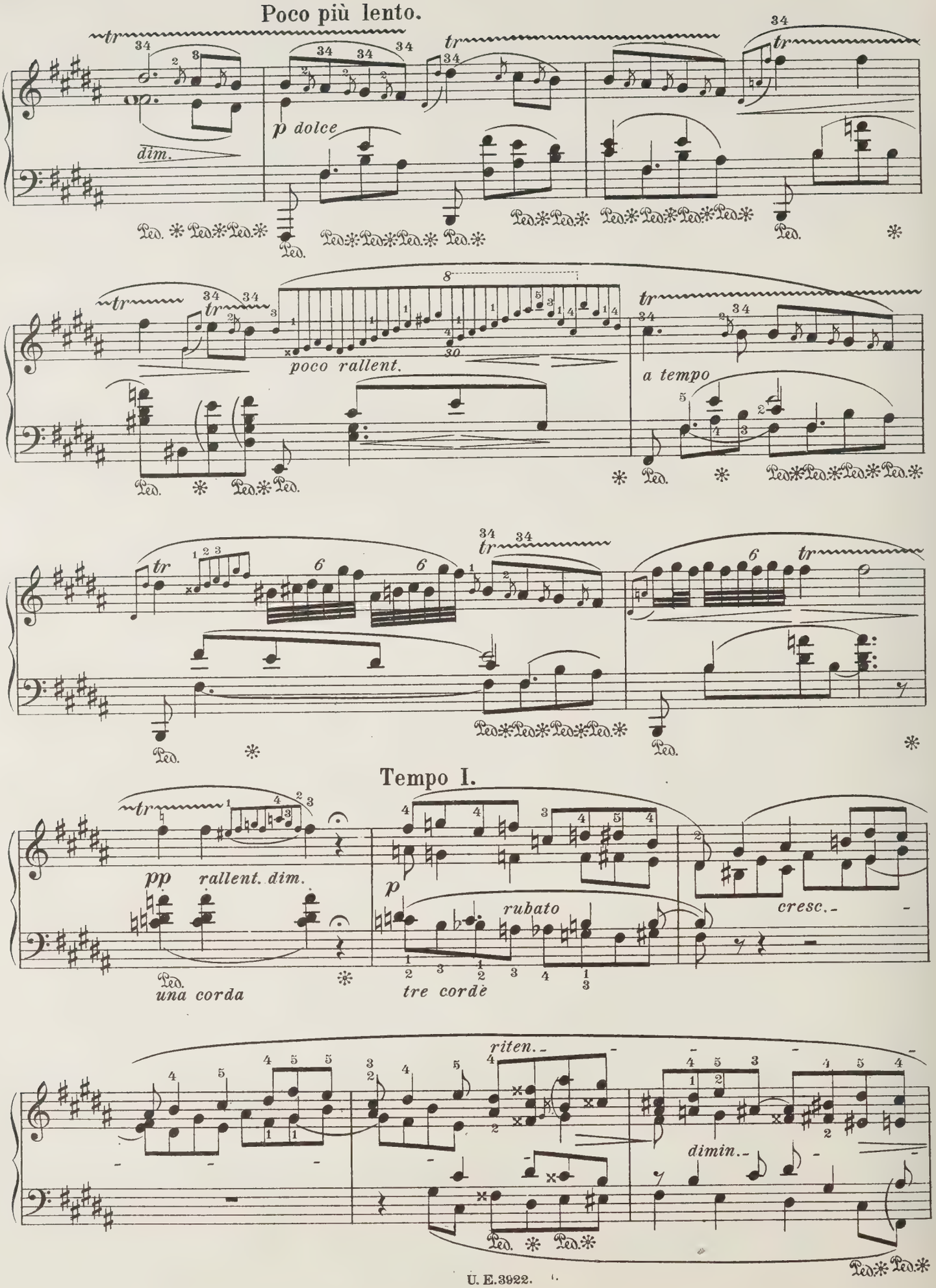

Ped.
cresc.
f
con tutta la forza
ten.
ten.
ten.
ff ritenuto
dim. e rallent.
pp
una corda
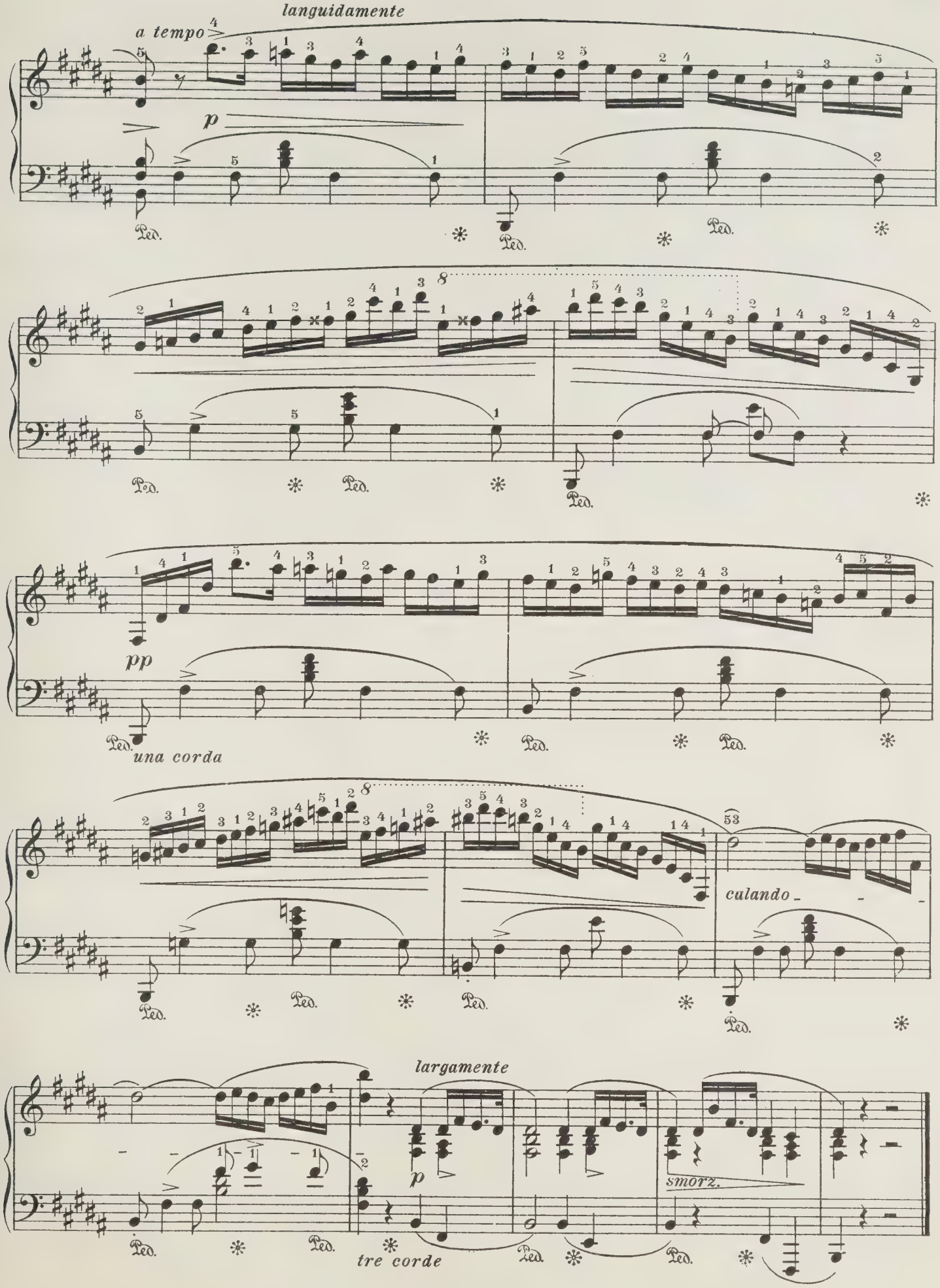

Andante.
f
p dolce legato
espressivo
poco cresc.
poco rubato
m. s.
sempre legato
poco accel.
Ped.


con abbandono
rit.
dim.
una corda
pp
8
f
rall.
tre corde
a tempo
fp
dolce


sostenuto e dolce
p
cresc.
poco più mosso
dim.
tr
dolciss.
calmato
Ped.


tr
cresc.
f
marcato il basso
p
dimin.
pp
languido
tr
cresc.
Ped.

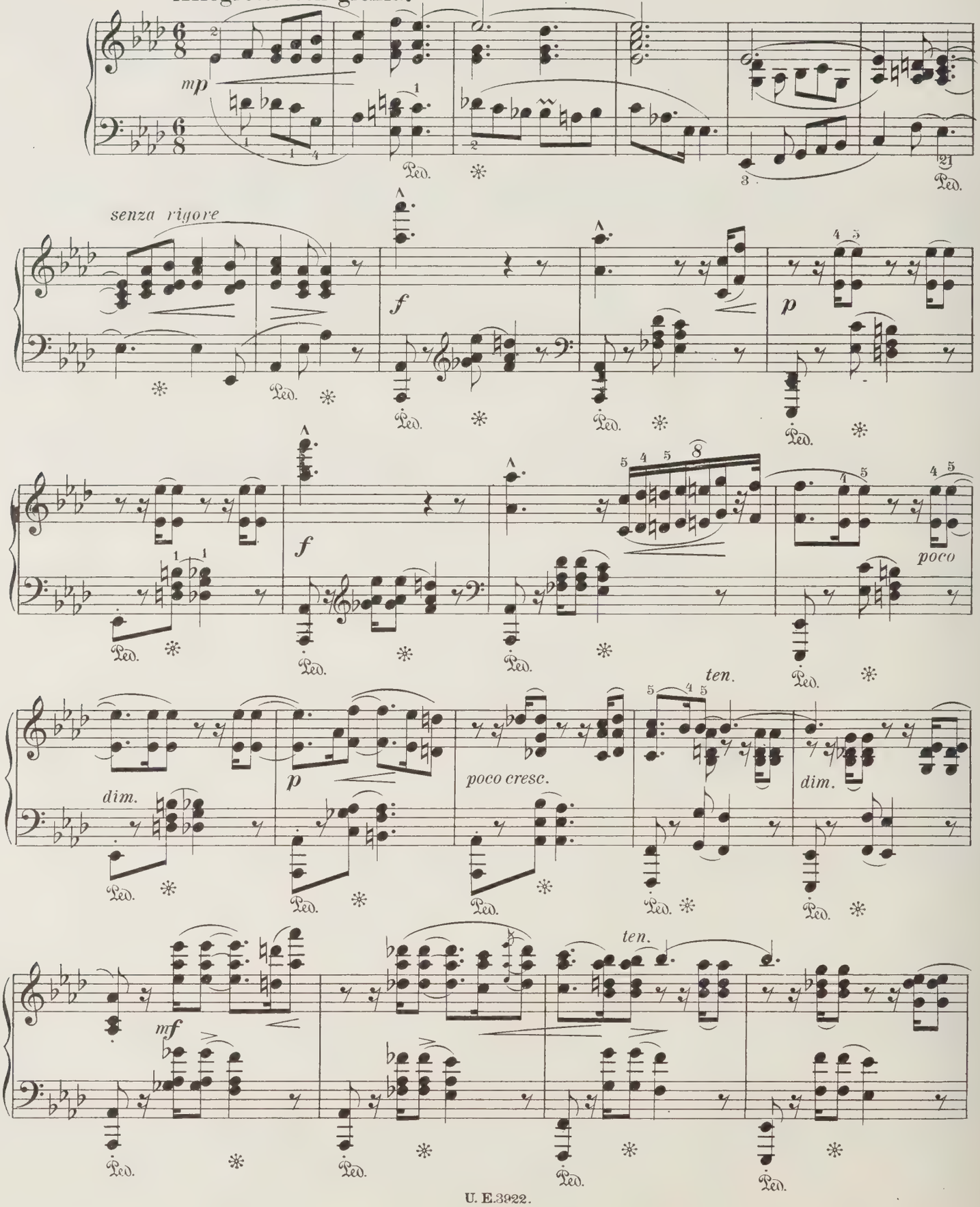

Poco più lento.
tr
dim.
p dolce
Ped.
poco rallent.
a tempo
Tempo I.
pp
rallent. dim.
una corda
tre cordè
rubato
cresc.
riten.
dimin.
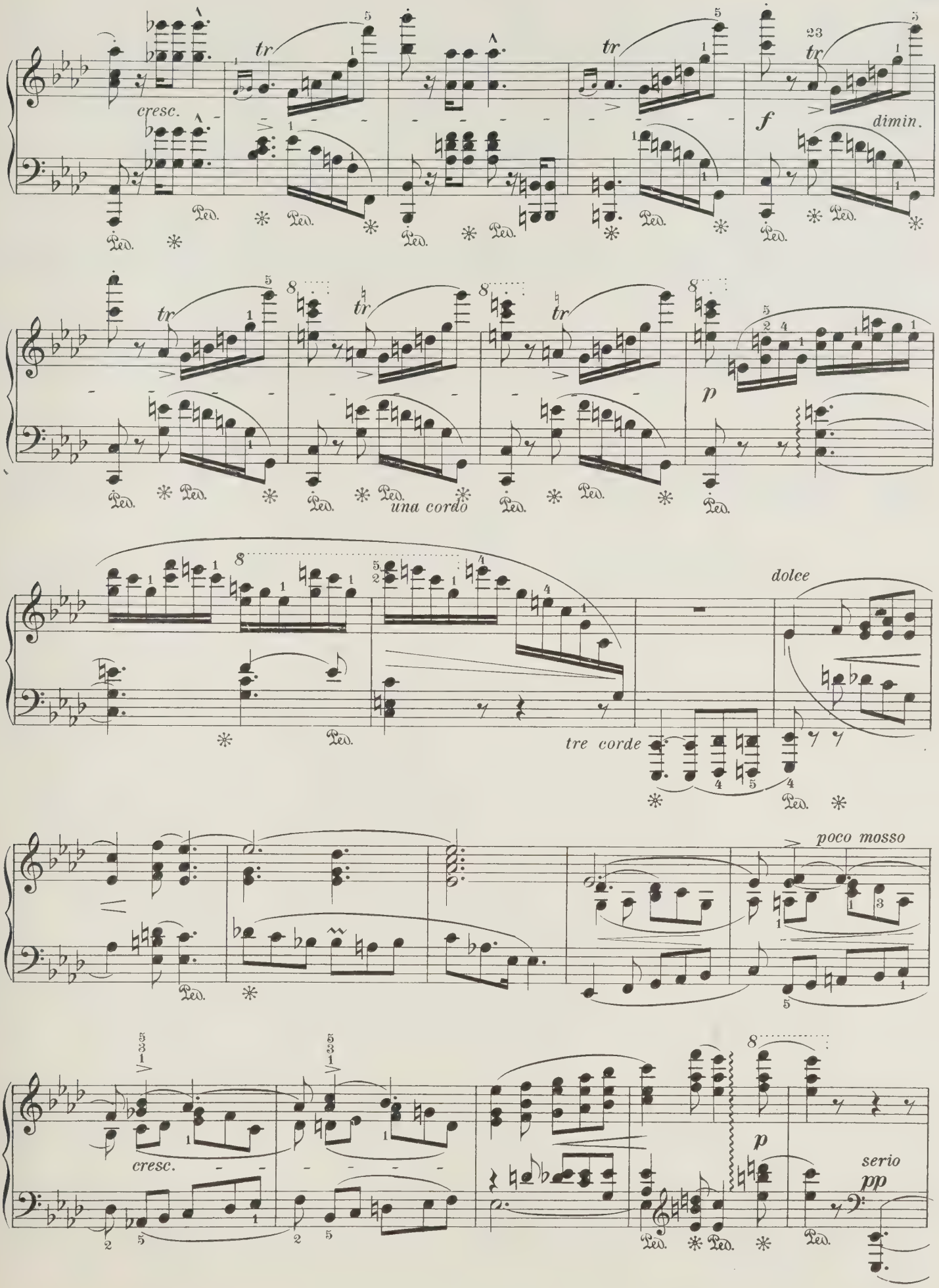

languidamente
a tempo
p
Ped.
pp
una corda
tre corde
calando
largamente
smorz.

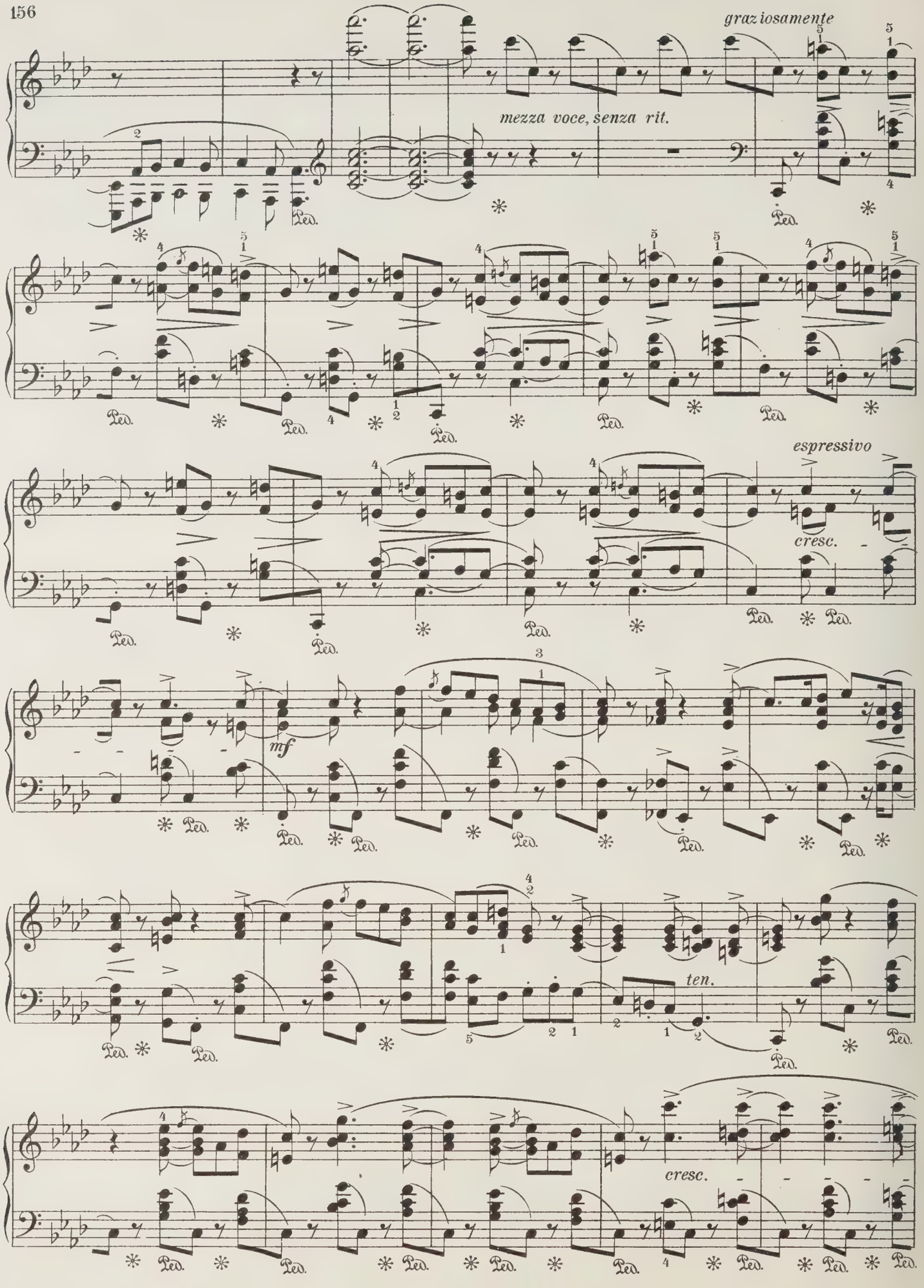
BALLADE.
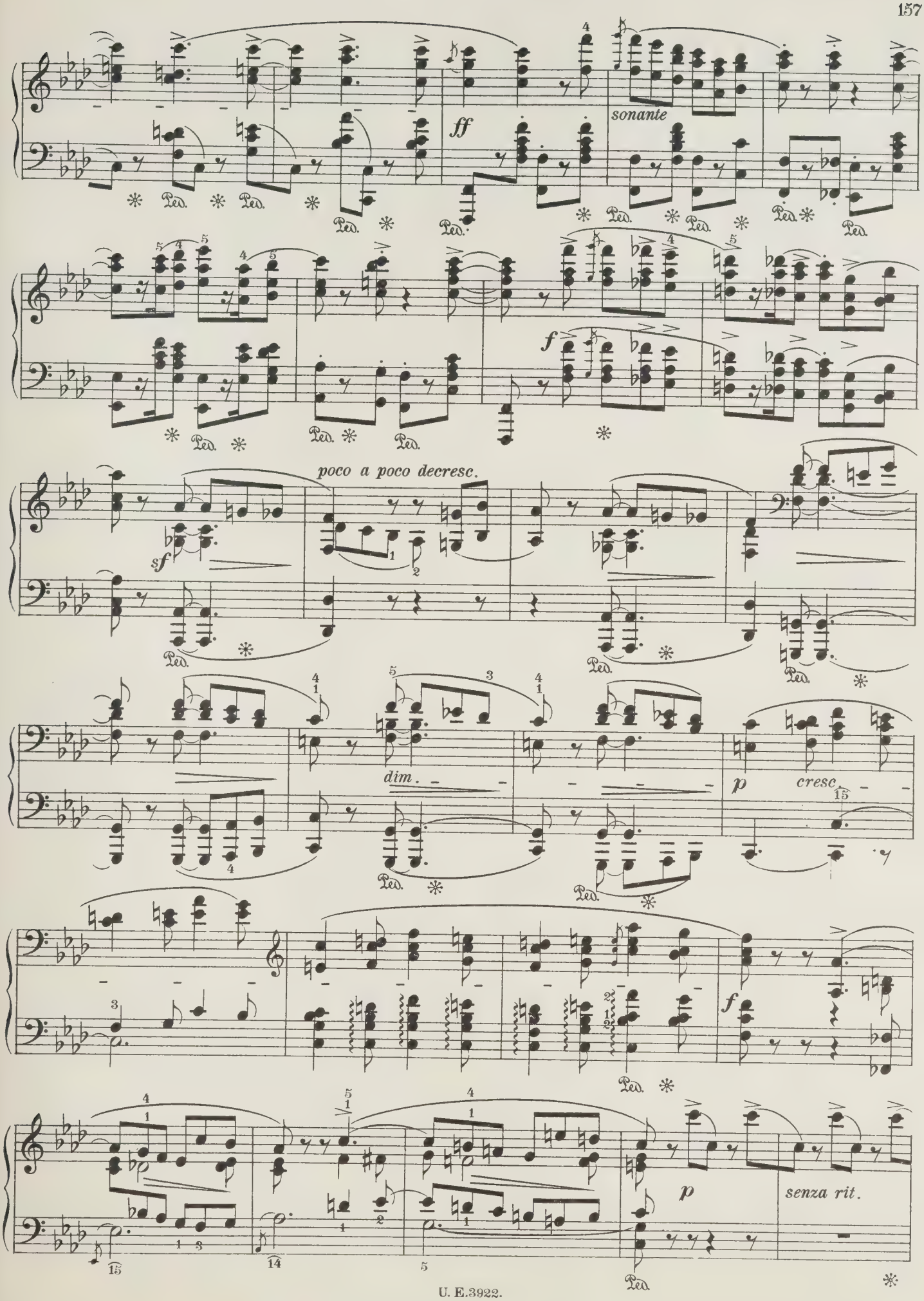
Op. 47.

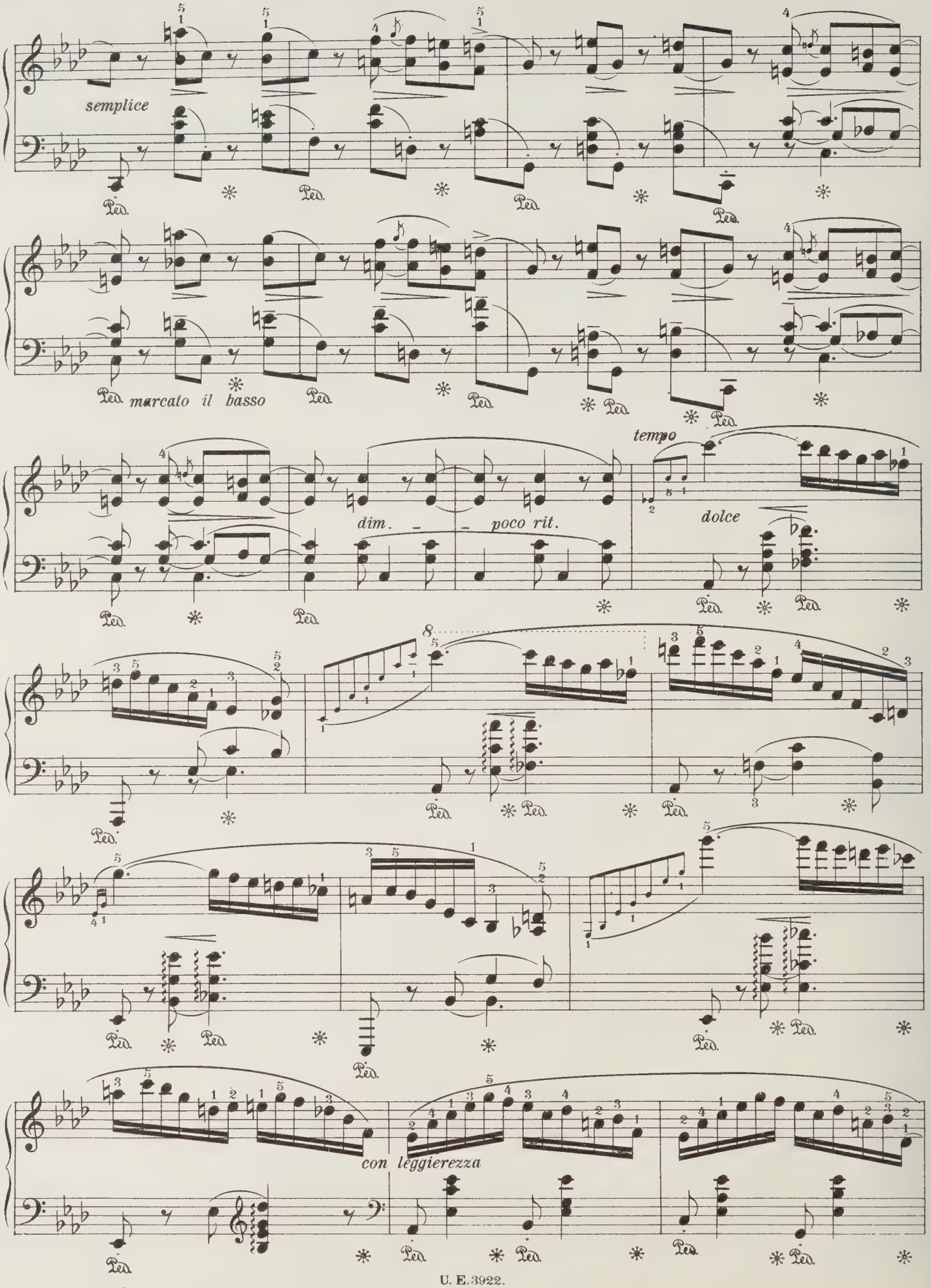
Allegretto con grazia.
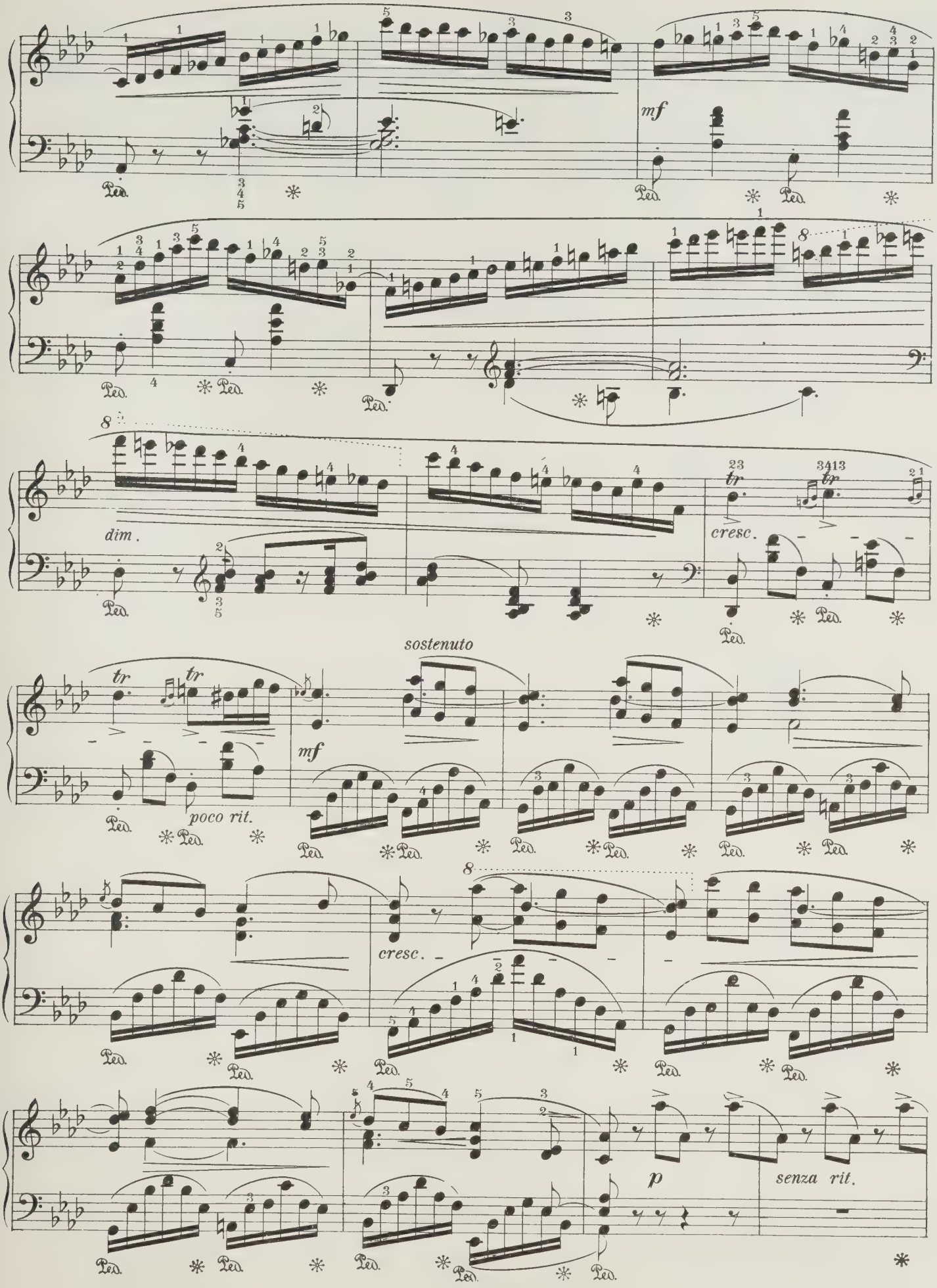


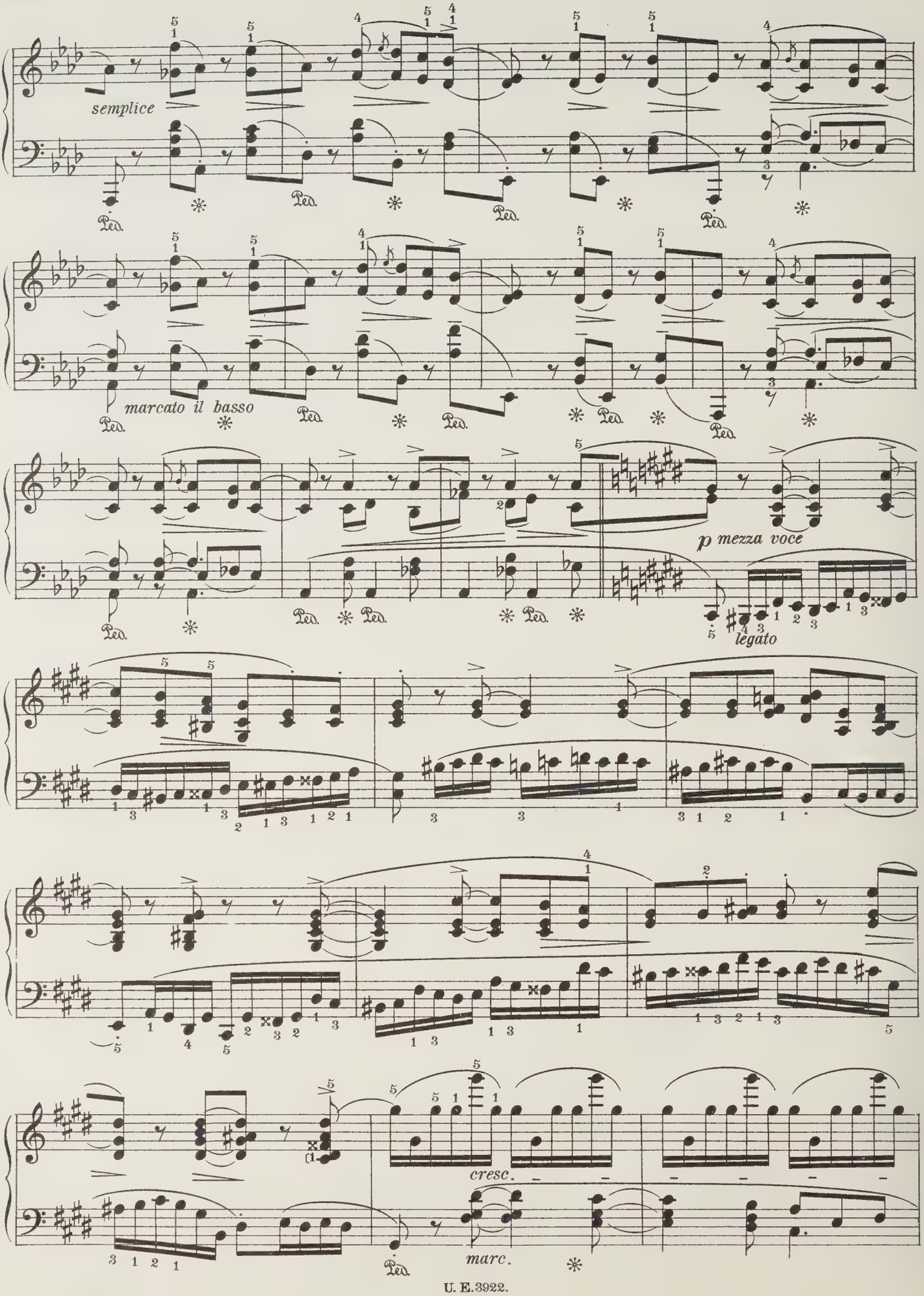

cresc.
tr
f
dimin.
una corda
p
dolce
tre corde
poco mosso
cresc.
p
serio
pp
Ped.

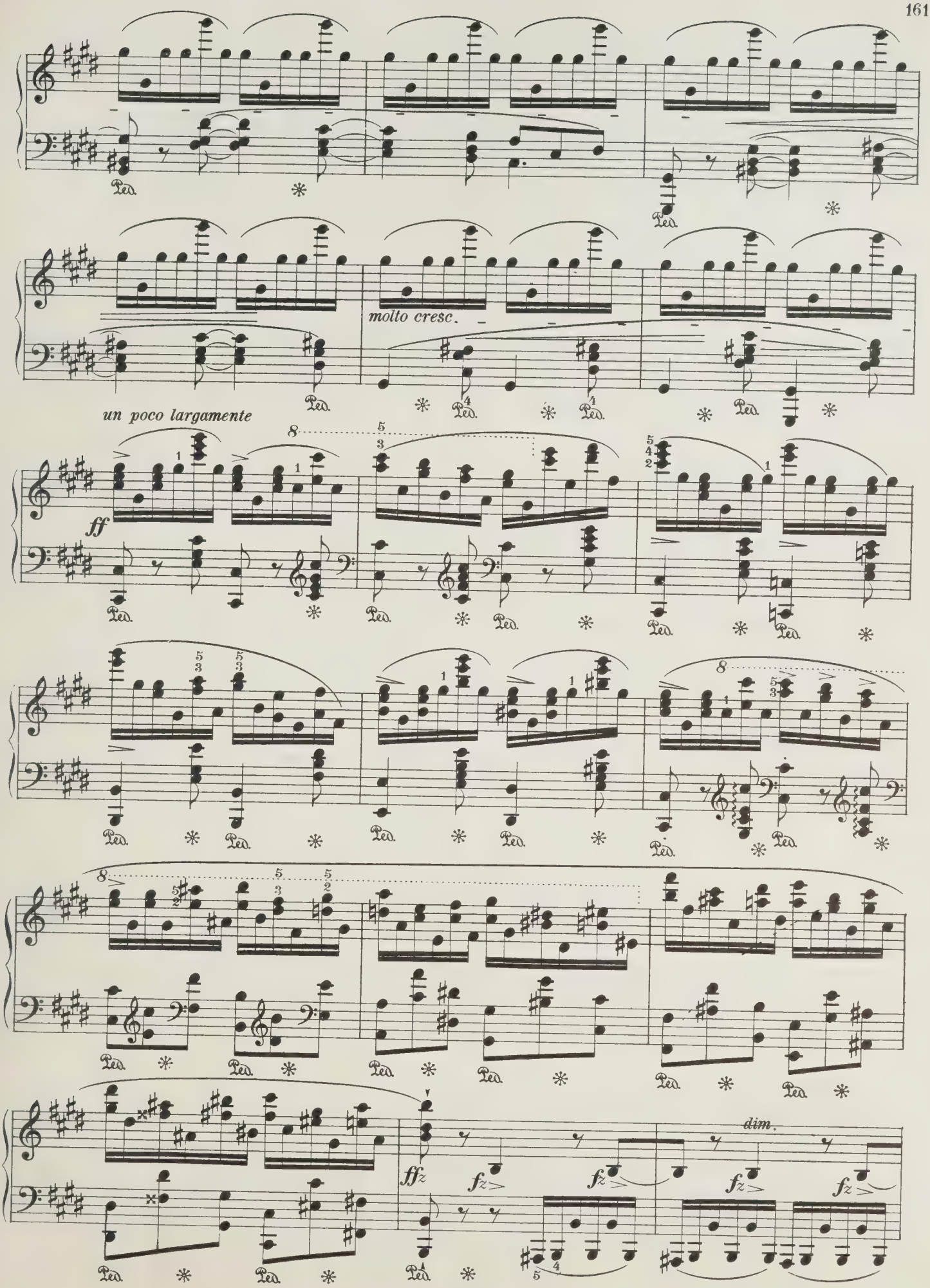

graziosamente
mezza voce, senza rit.
espressivo
cresc.
mf
ten.
cresc.
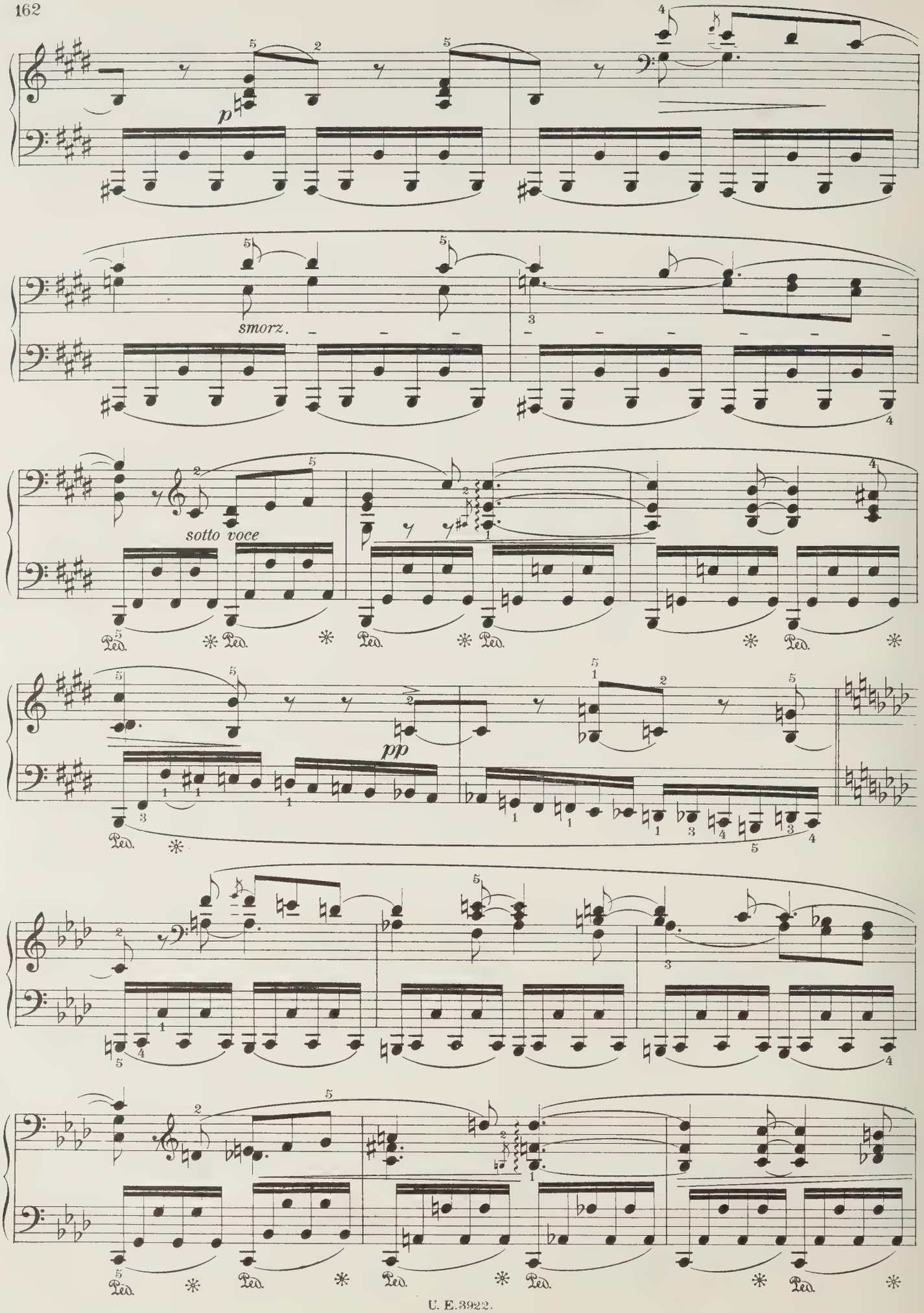

ff
sonante
f
poco a poco decresc.
sf
dim.
p
cresc.
f
p
senza rit.

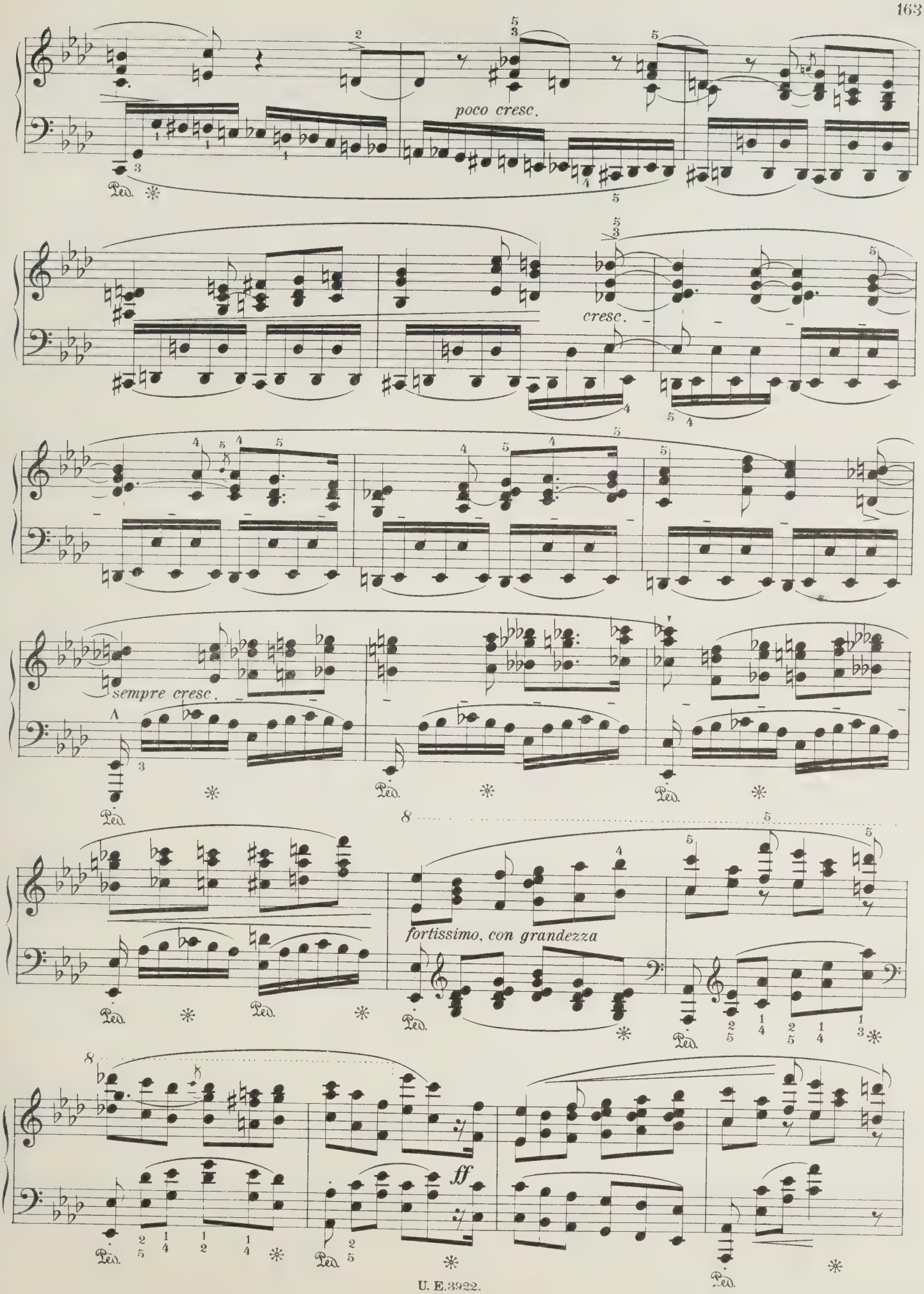

semplice
marcato il basso
dim. – – poco rit.
tempo
dolce
con leggierezza
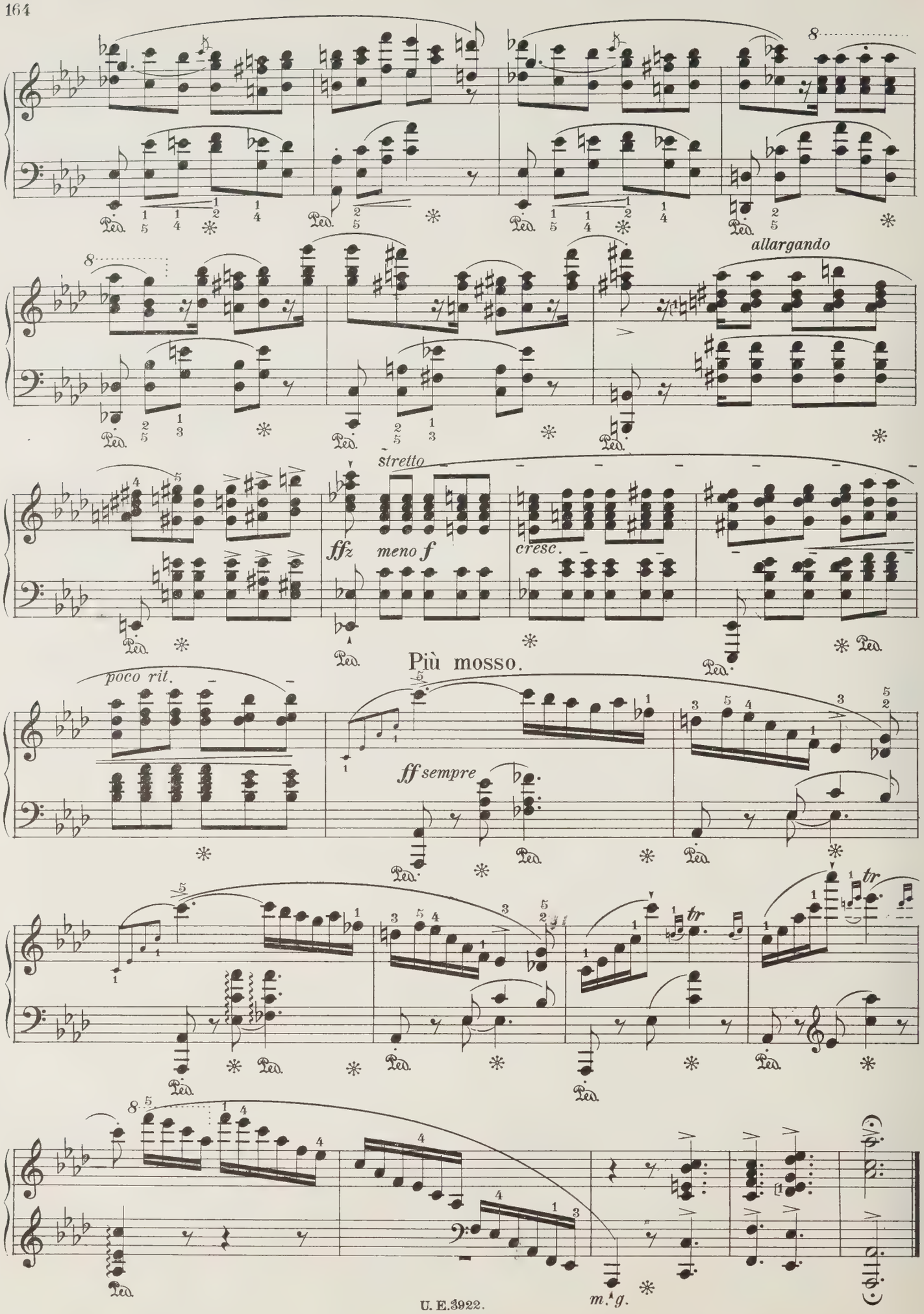

mf
dim.
cresc.
sostenuto
tr
mf
poco rit.
cresc.
p
senza rit.
Ped.


semplice
marcato il basso
p mezza voce
legato
cresc.
marc.


molto cresc.
un poco largamente
ff
dim.
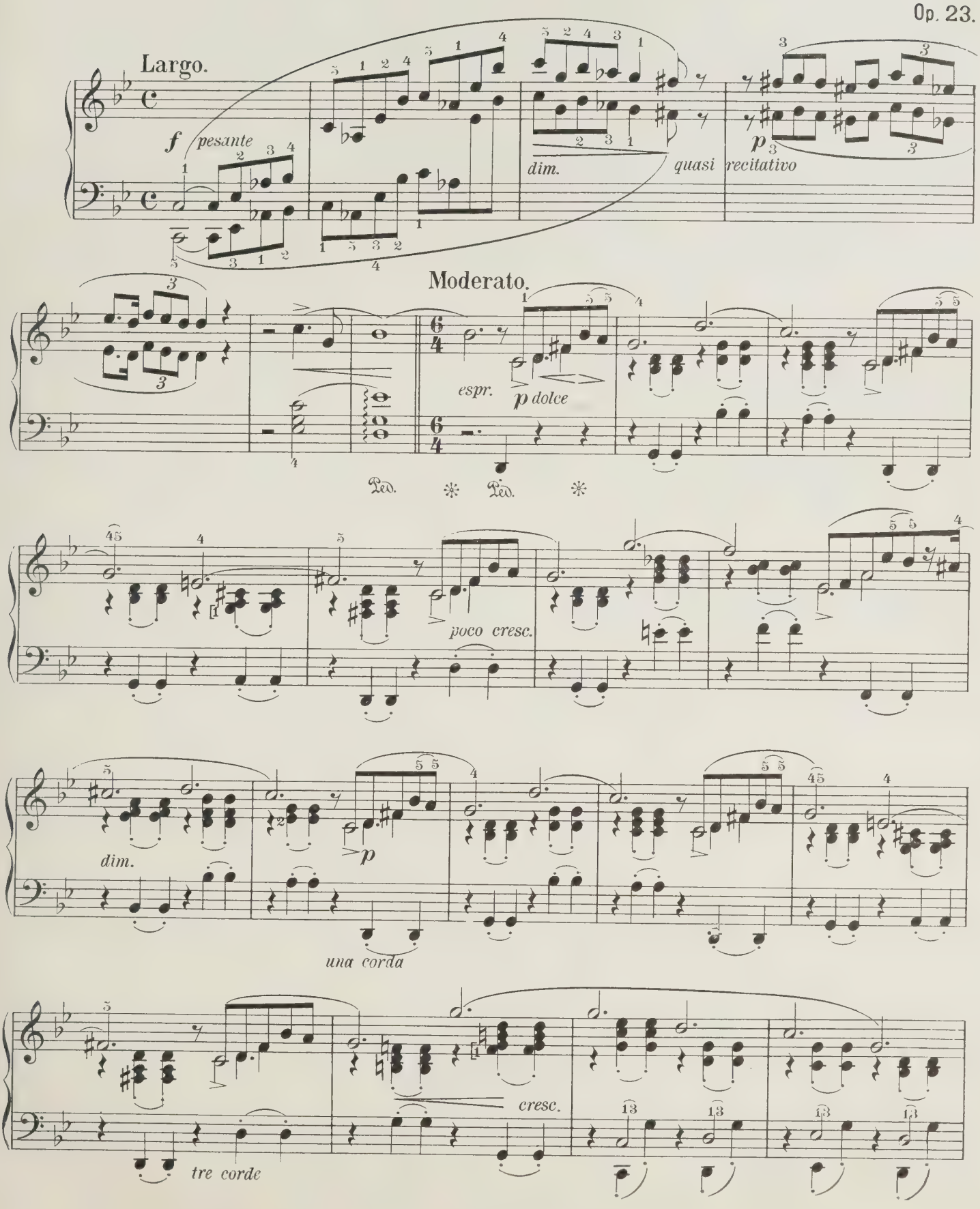

p
smorz.
sotto voce
pp
Ped.
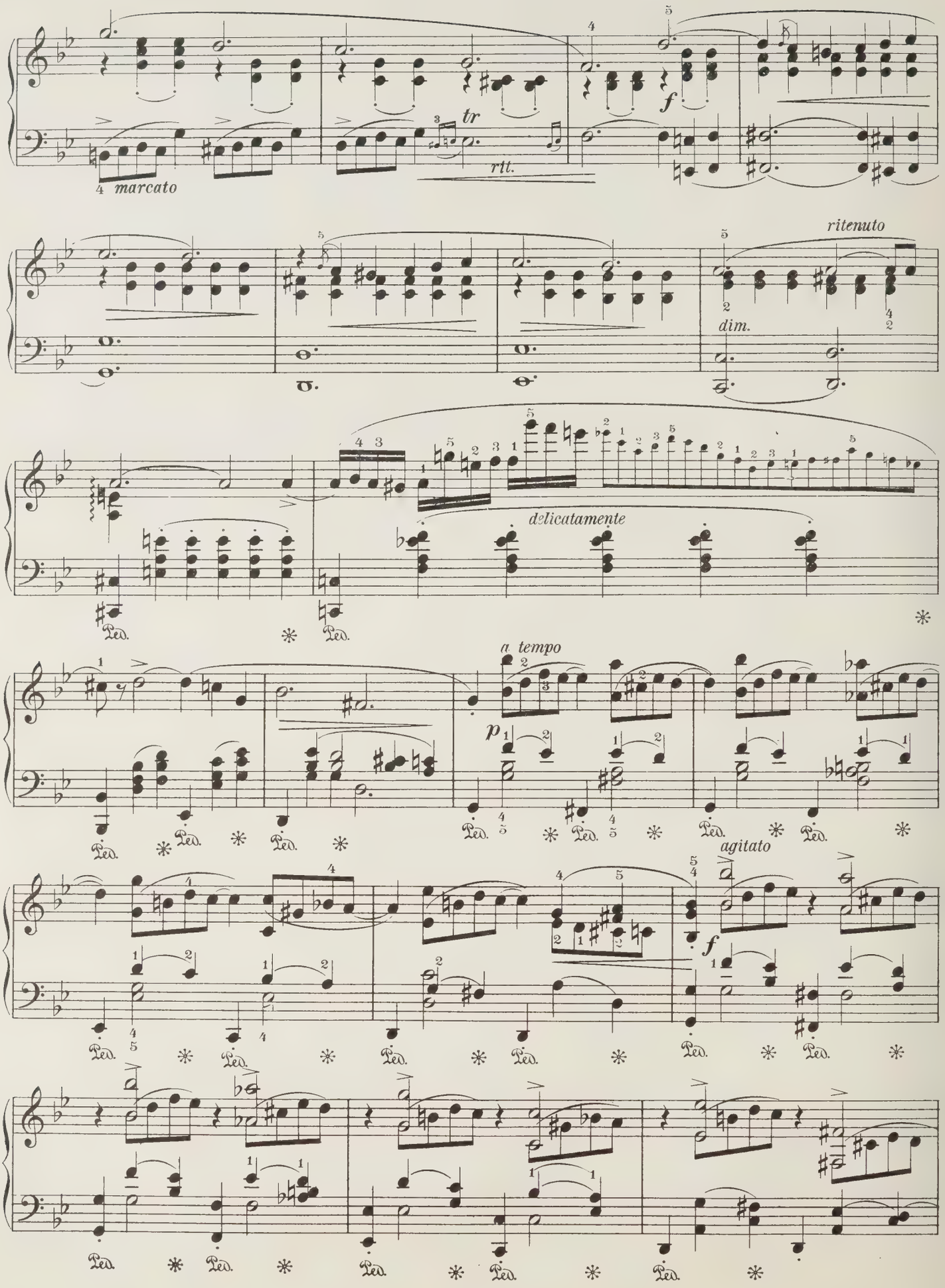

poco cresc.
cresc.
sempre cresc.
fortissimo, con grandezza
ff
Ped.
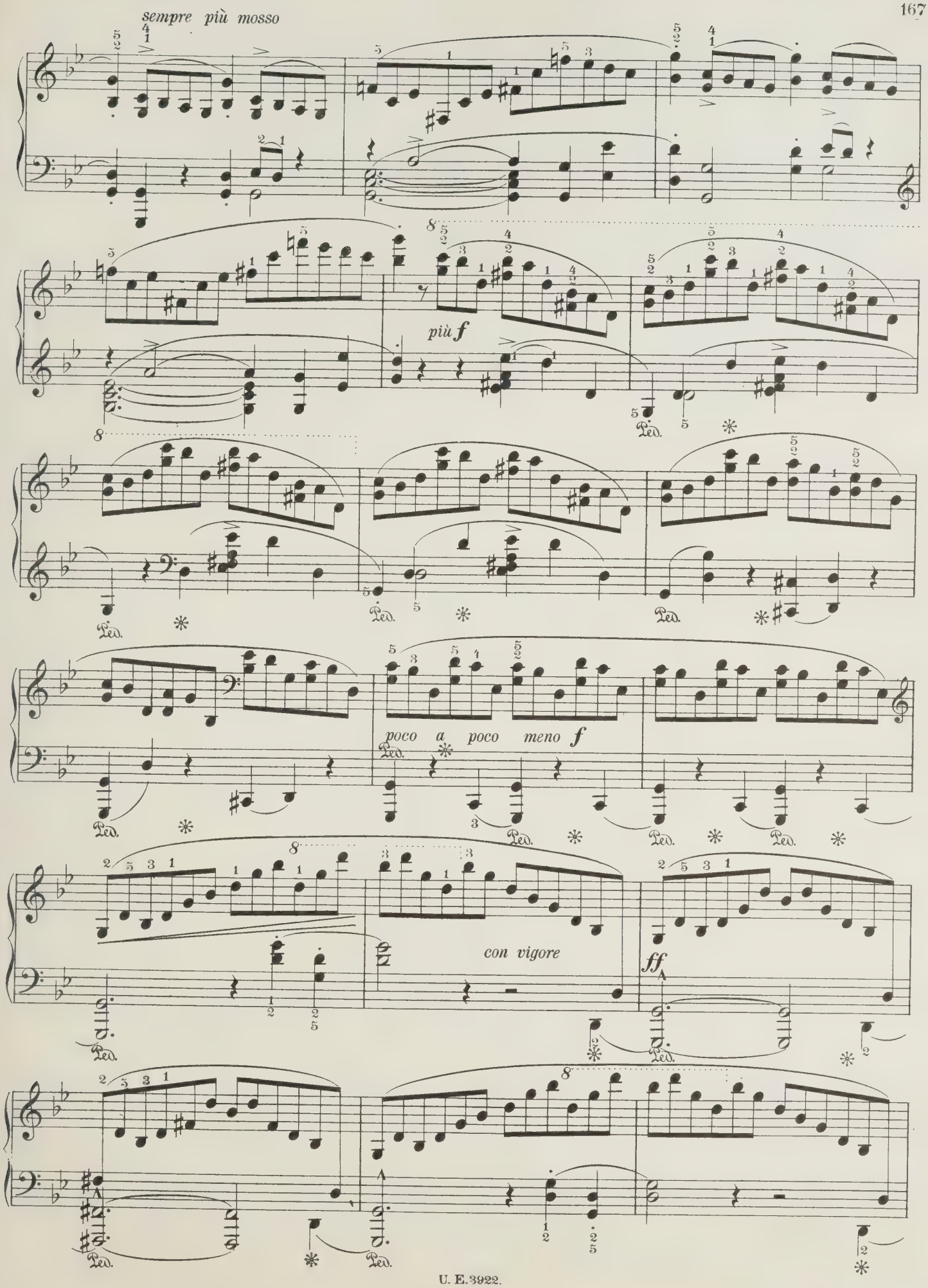

allargando
stretto
ffz
meno f
cresc.
Più mosso.
poco rit.
ff sempre
tr
m.g.
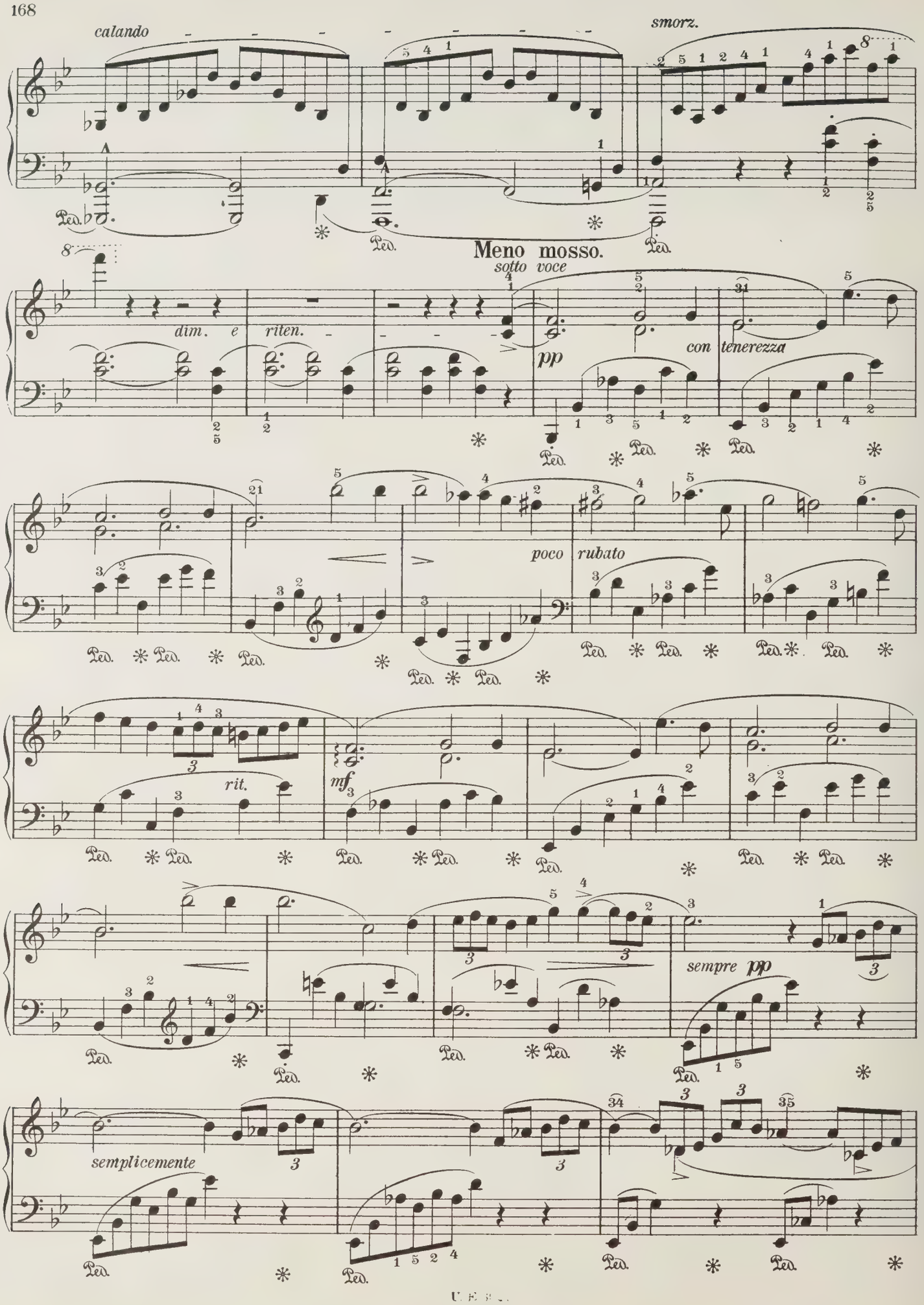
BALLADE.
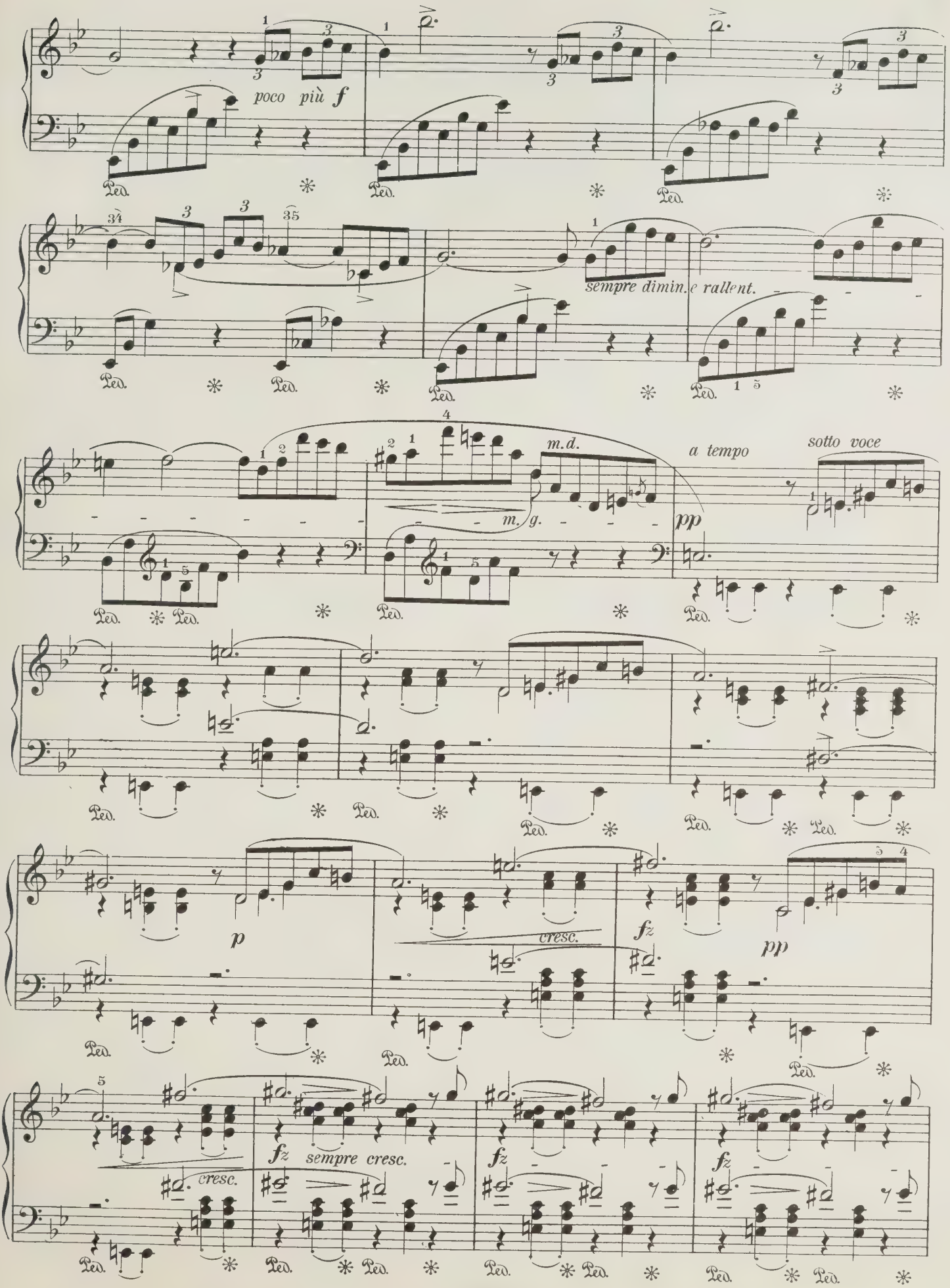
Op. 23.
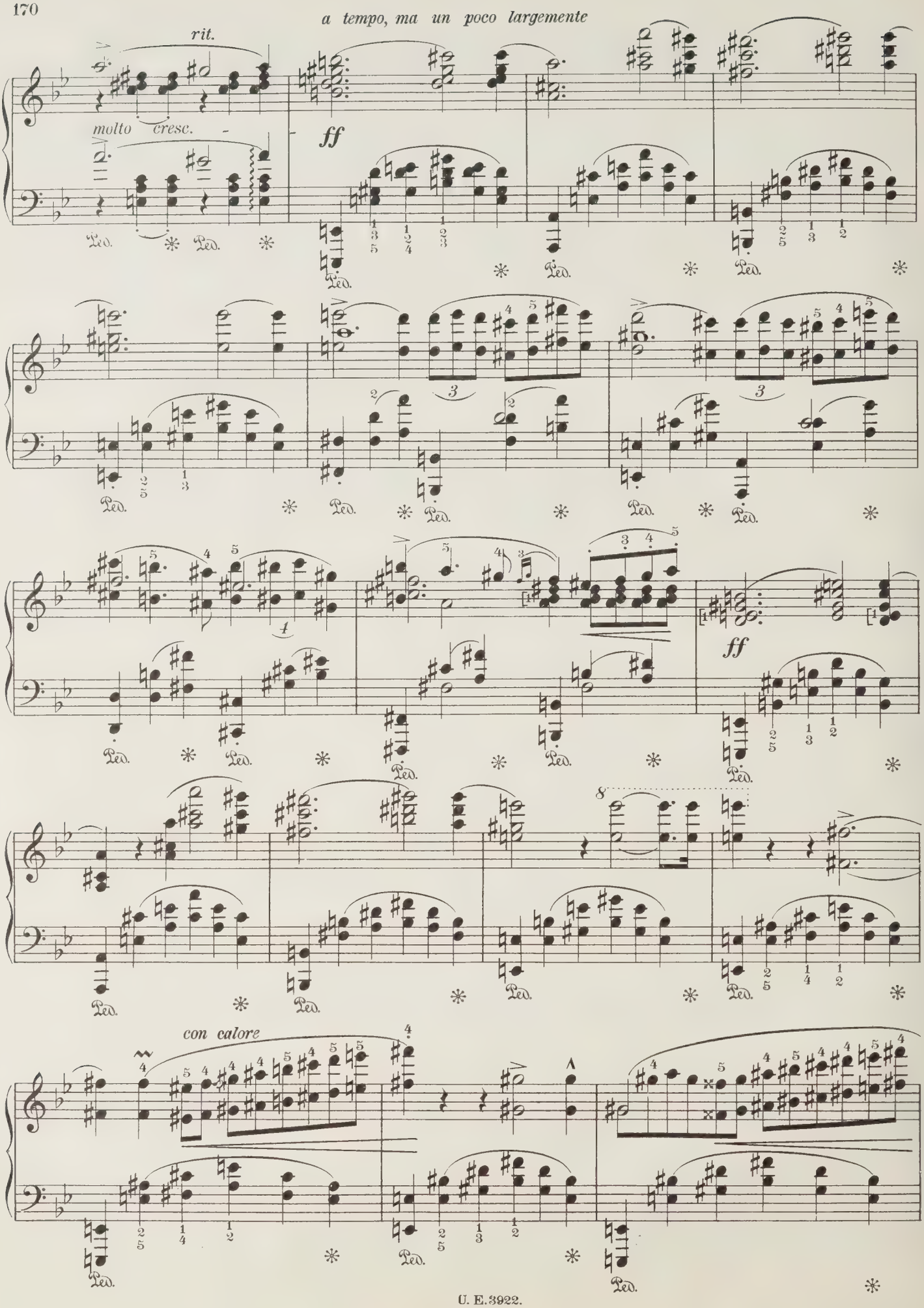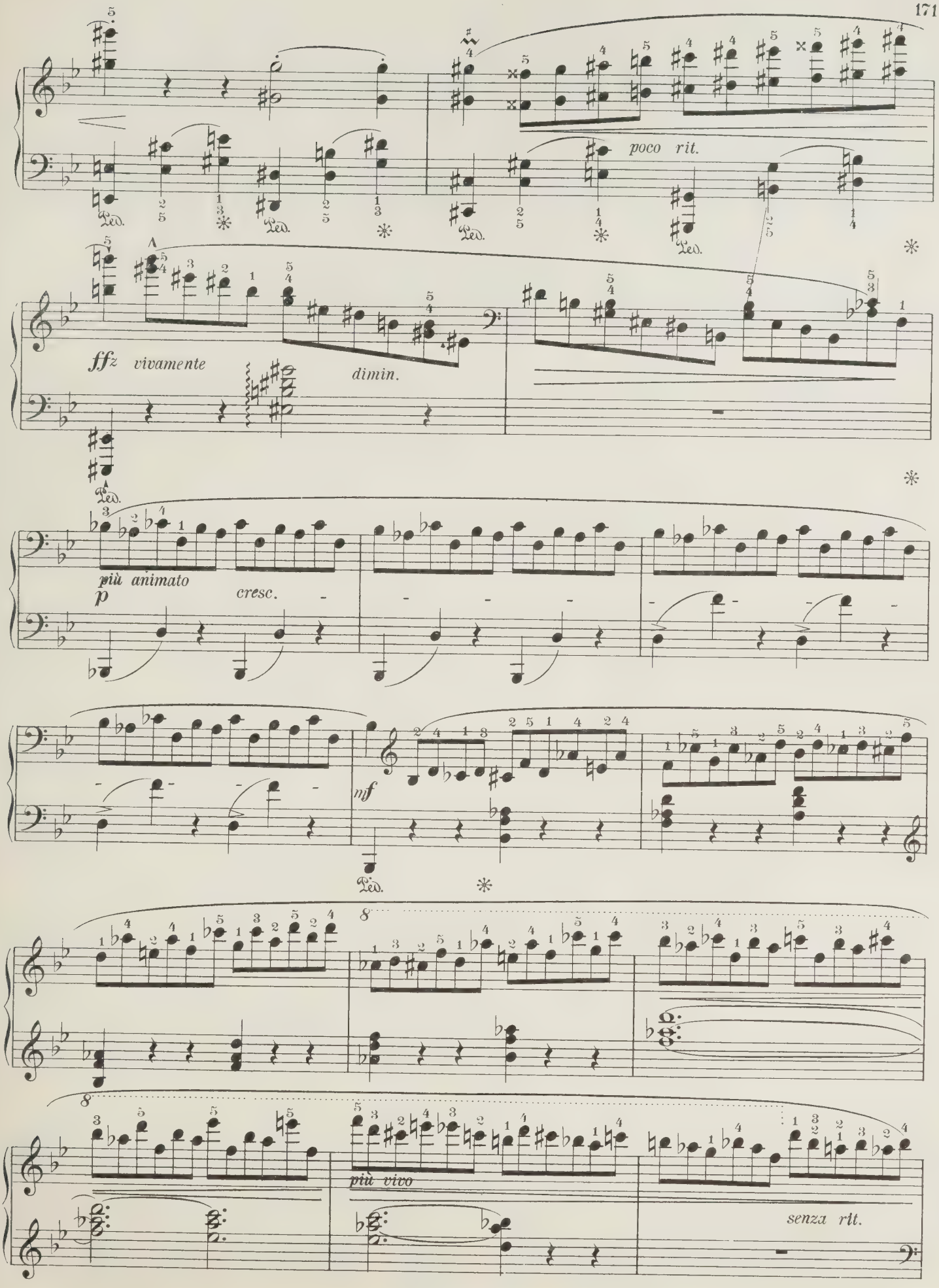



marcato
tr
rtt.
f
ritenuto
dim.
delicatamente
a tempo
p
agitato
f
Ped.

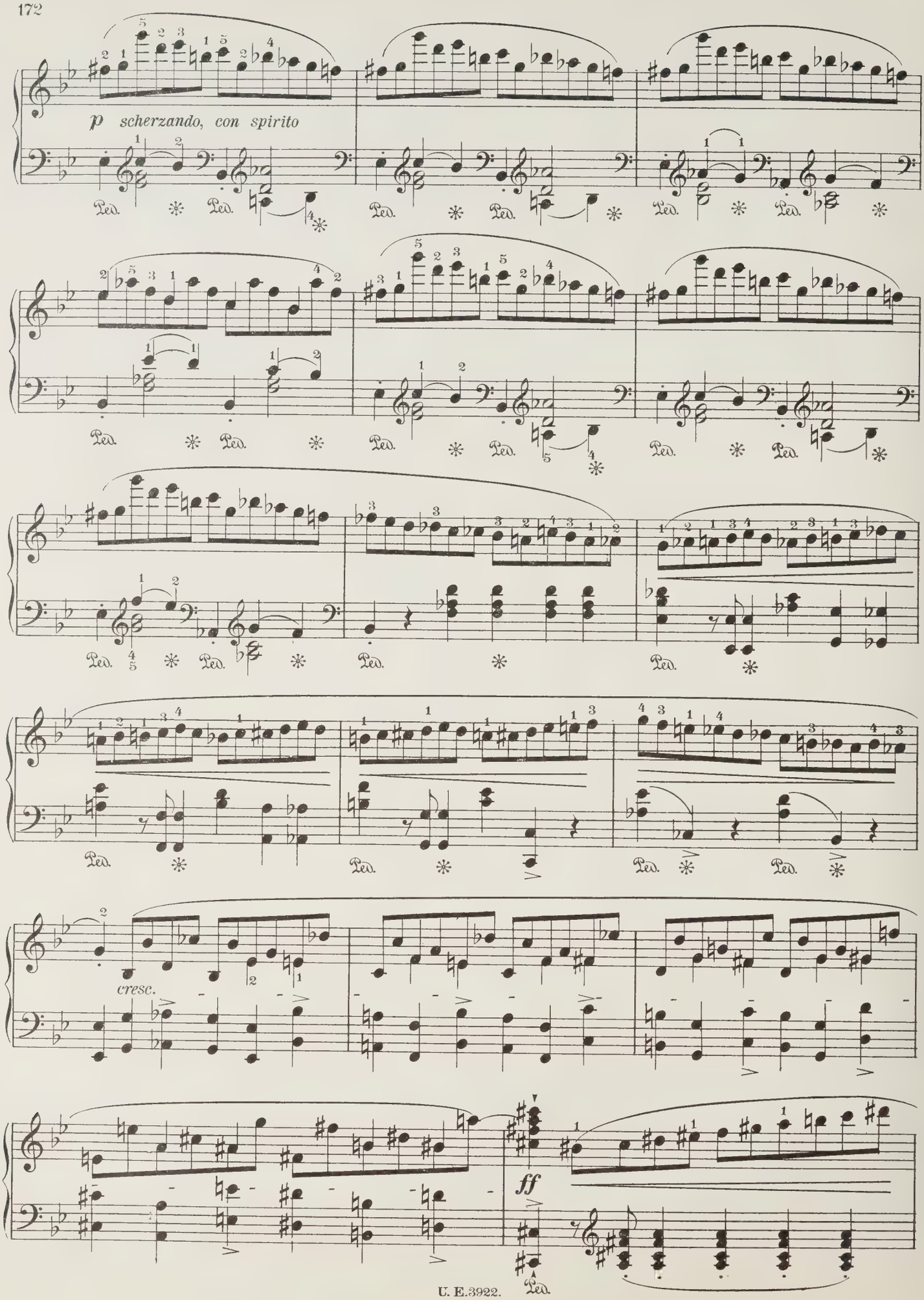

sempre più mosso
più f
poco a poco meno f
con vigore
ff
Ped.
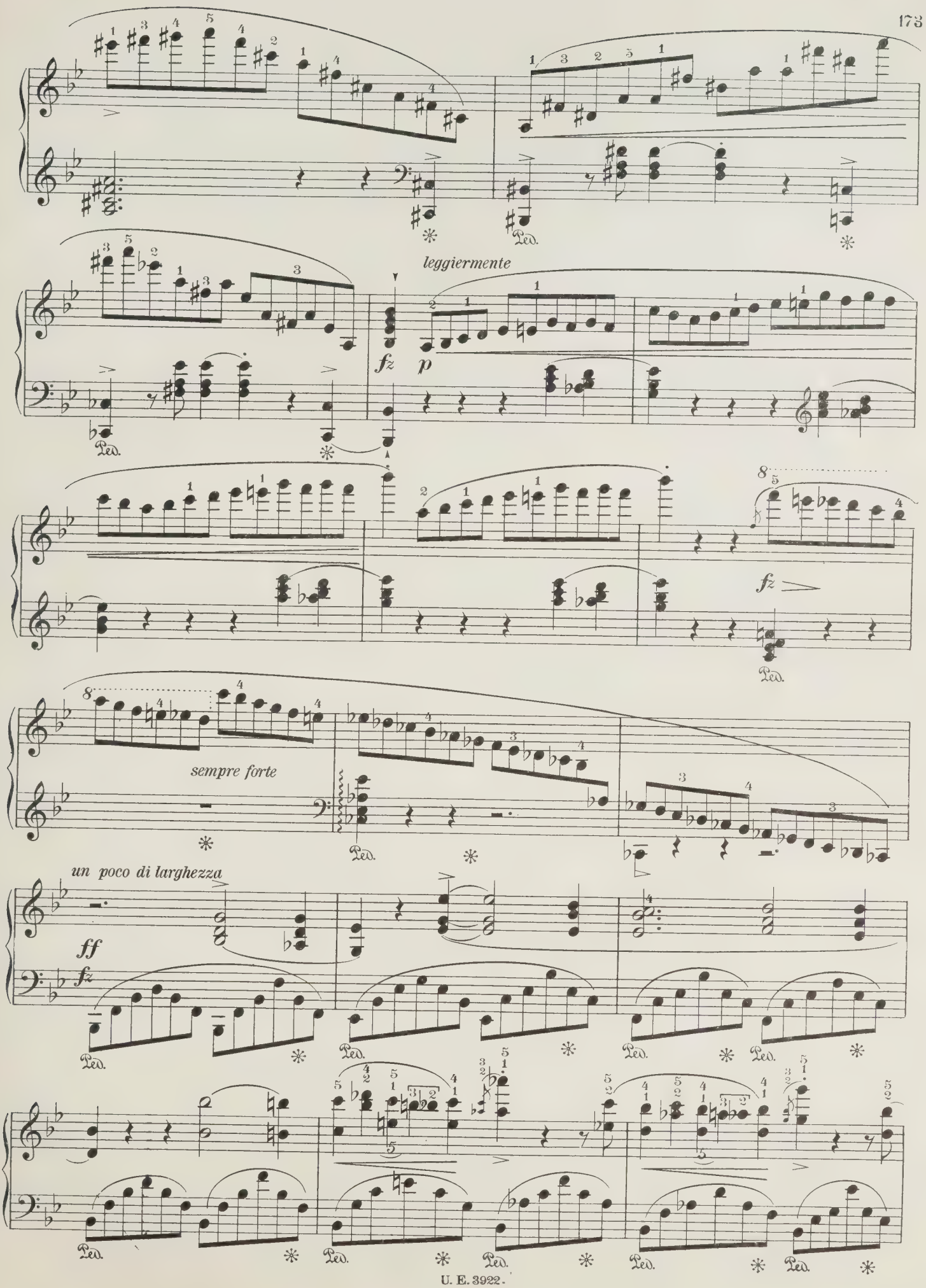

calando
smorz.
Meno mosso.
sotto voce
dim. e riten.
pp
con tenerezza
poco rubato
rit.
mf
sempre pp
semplicemente

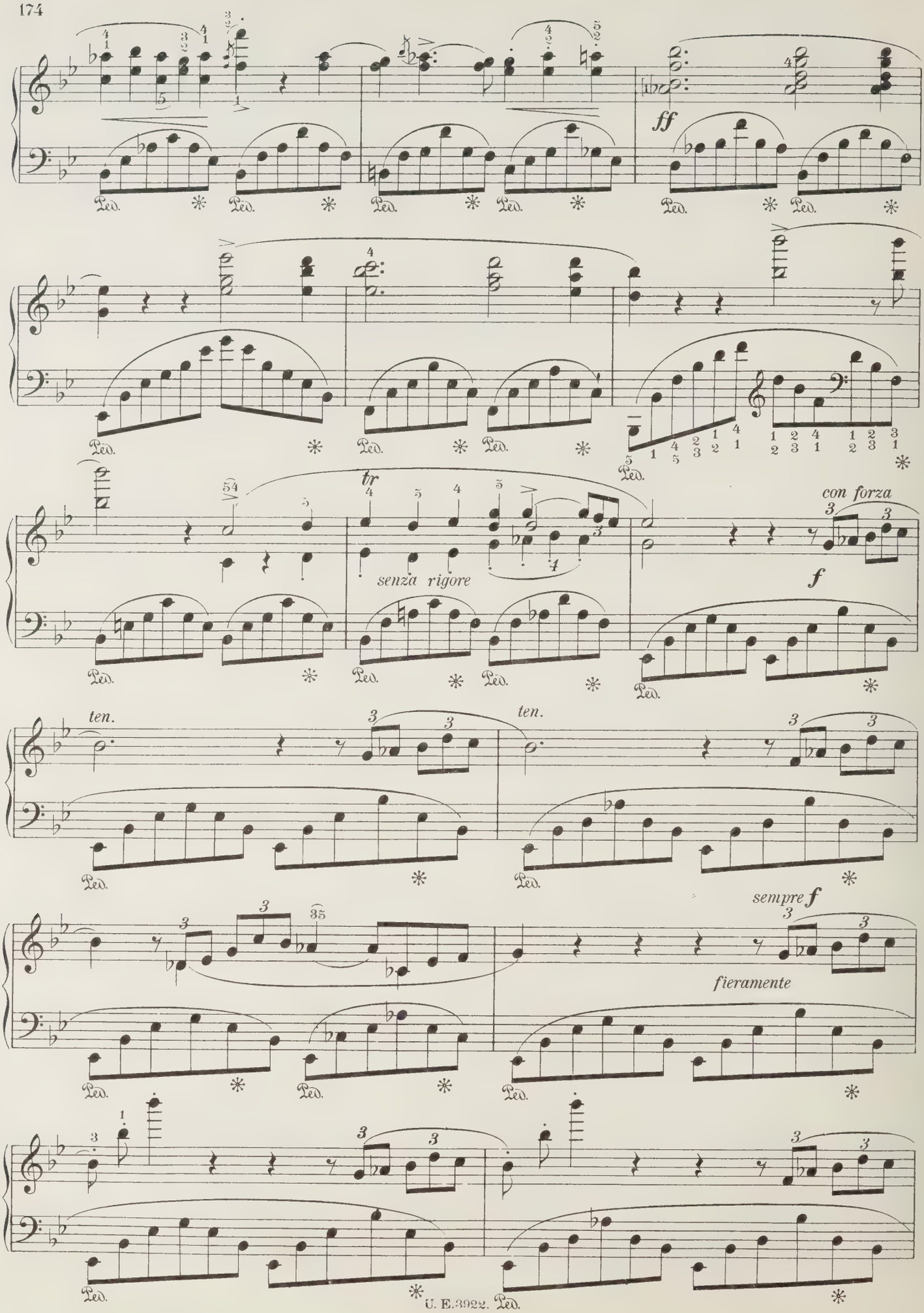

poco più f
sempre dimin. e rallent.
m.d.
m. g.
a tempo
sotto voce
pp
p
cresc.
fz
fz sempre cresc.
fz
fz
pp
Ped.
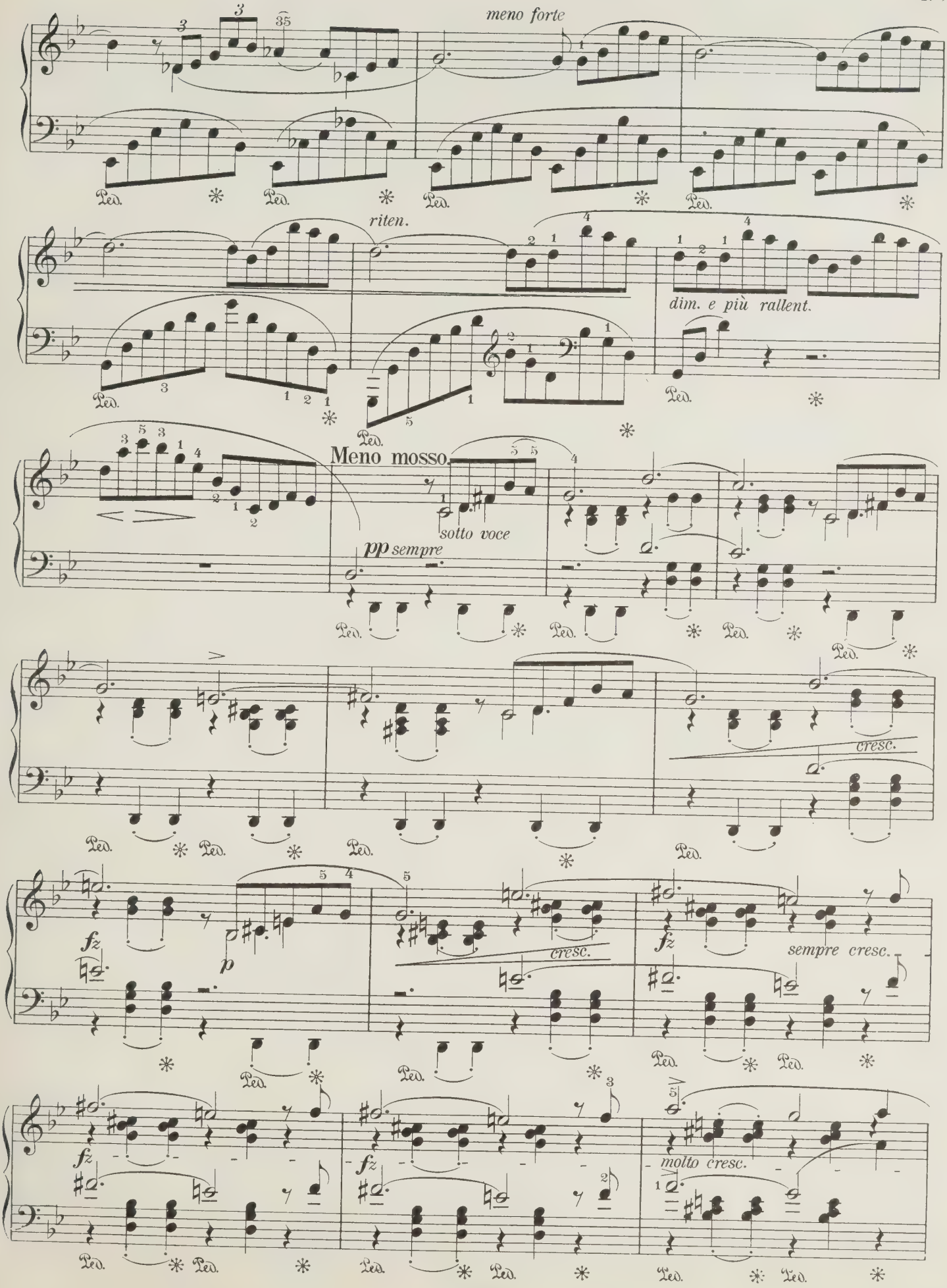

a tempo, ma un poco largemente
rit.
molto cresc.
ff
Ped.
con calore

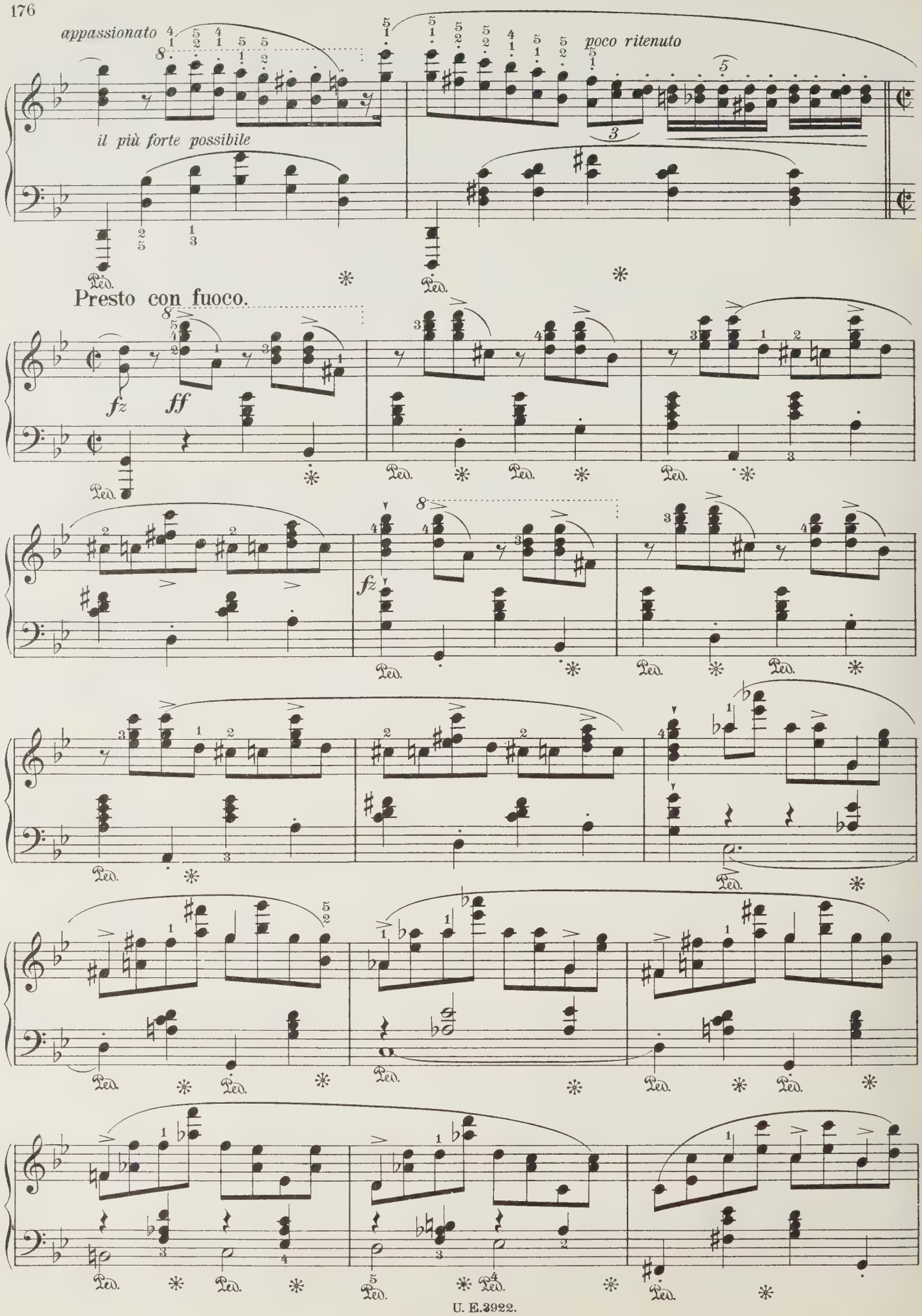

poco rit.
ffz vivamente
dimin.
più animato
p
cresc.
mf
più vivo
senza rit.

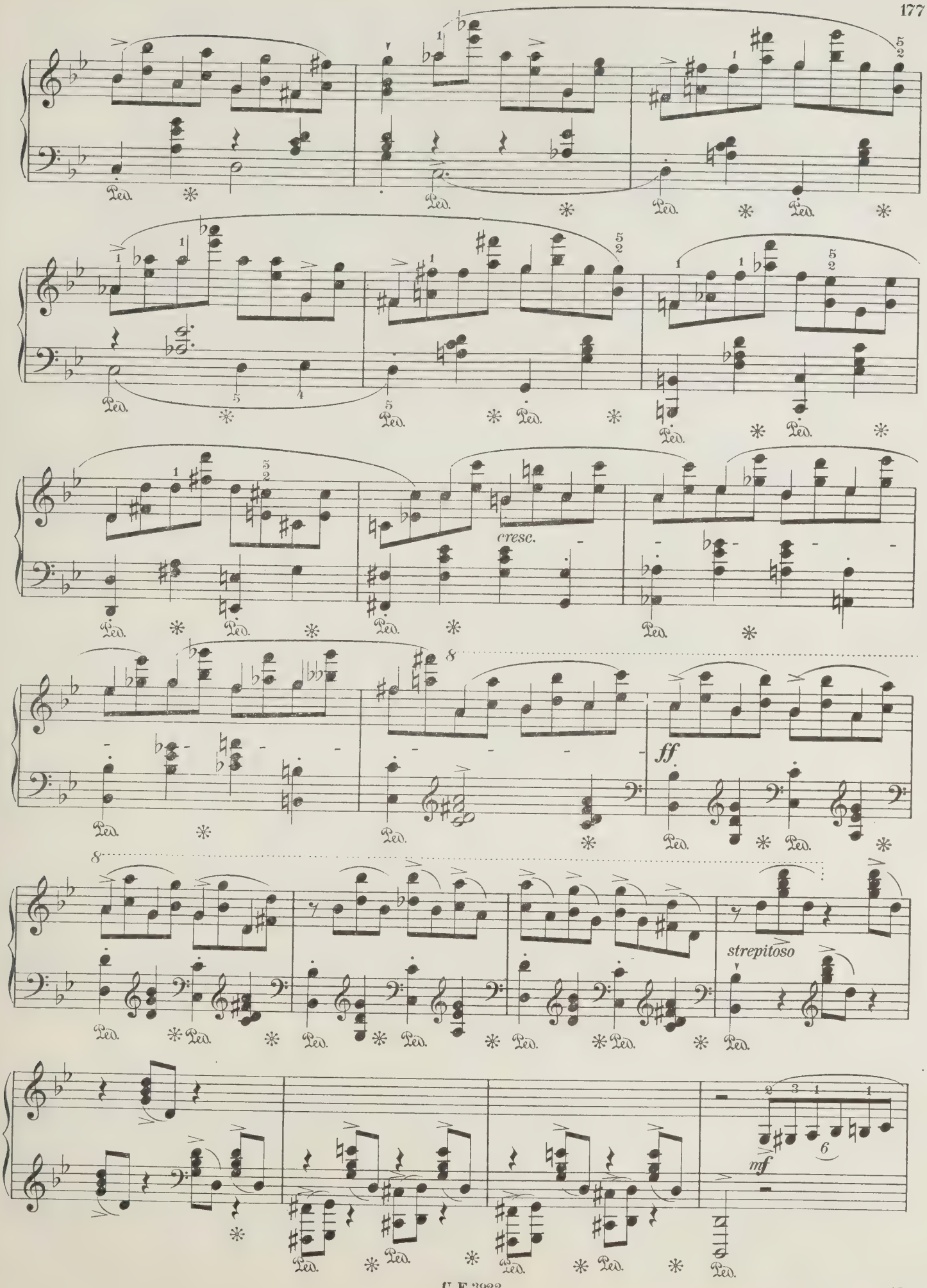

p scherzando, con spirito
Ped.
cresc.
ff
Ped.

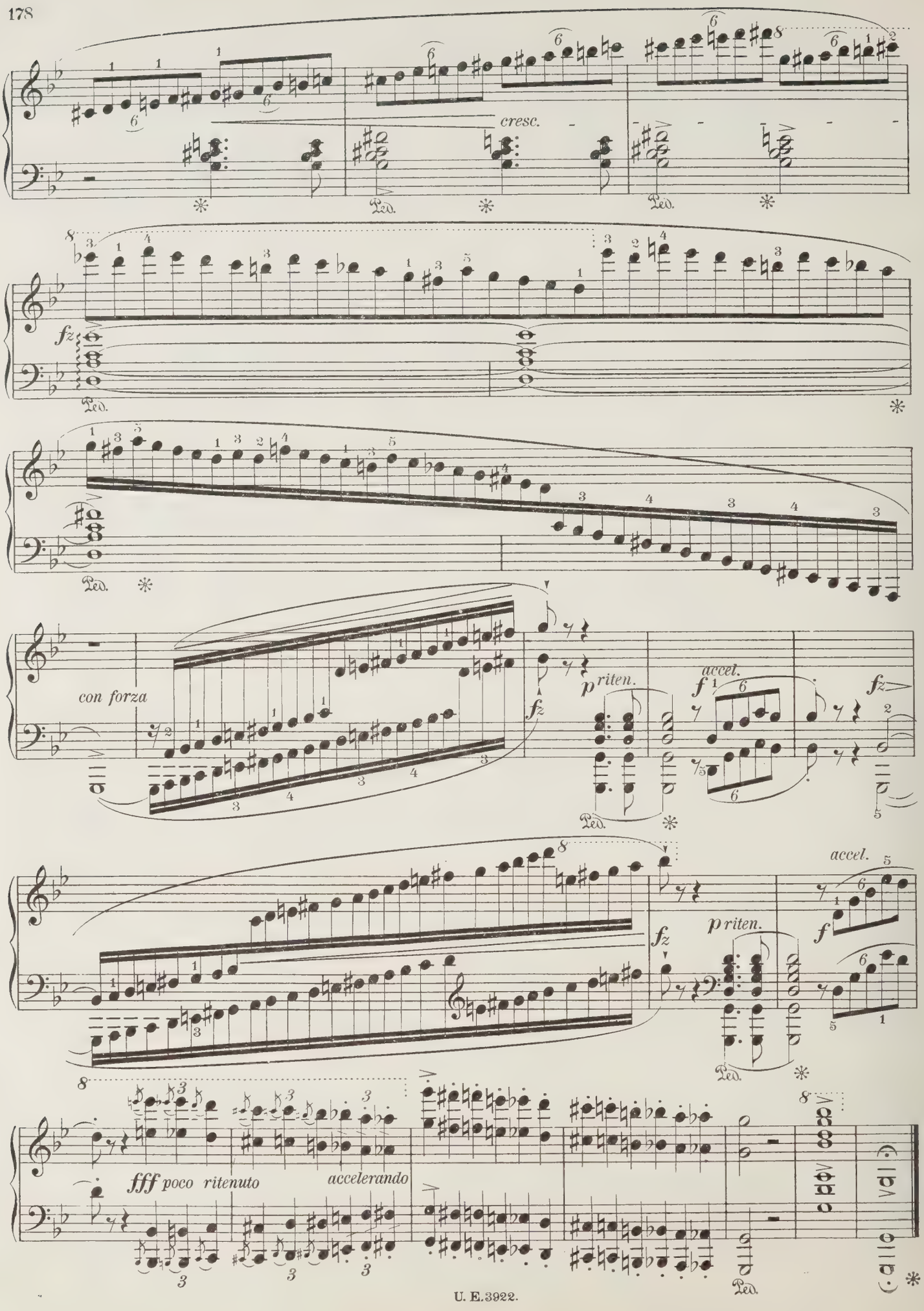

leggiermente
fz
p
fz
sempre forte
un poco di larghezza
ff
fz
Ped.


ff
tr
senza rigore
con forza
f
ten.
ten.
sempre f
fieramente


meno forte
riten.
dim. e più rallent.
Meno mosso.
sotto voce
pp sempre
cresc.
fz
p
fz
cresc.
fz
sempre cresc.
fz
molto cresc.
Ped.


appassionato
il più forte possibile
poco ritenuto
Presto con fuoco.
fz
ff
fz

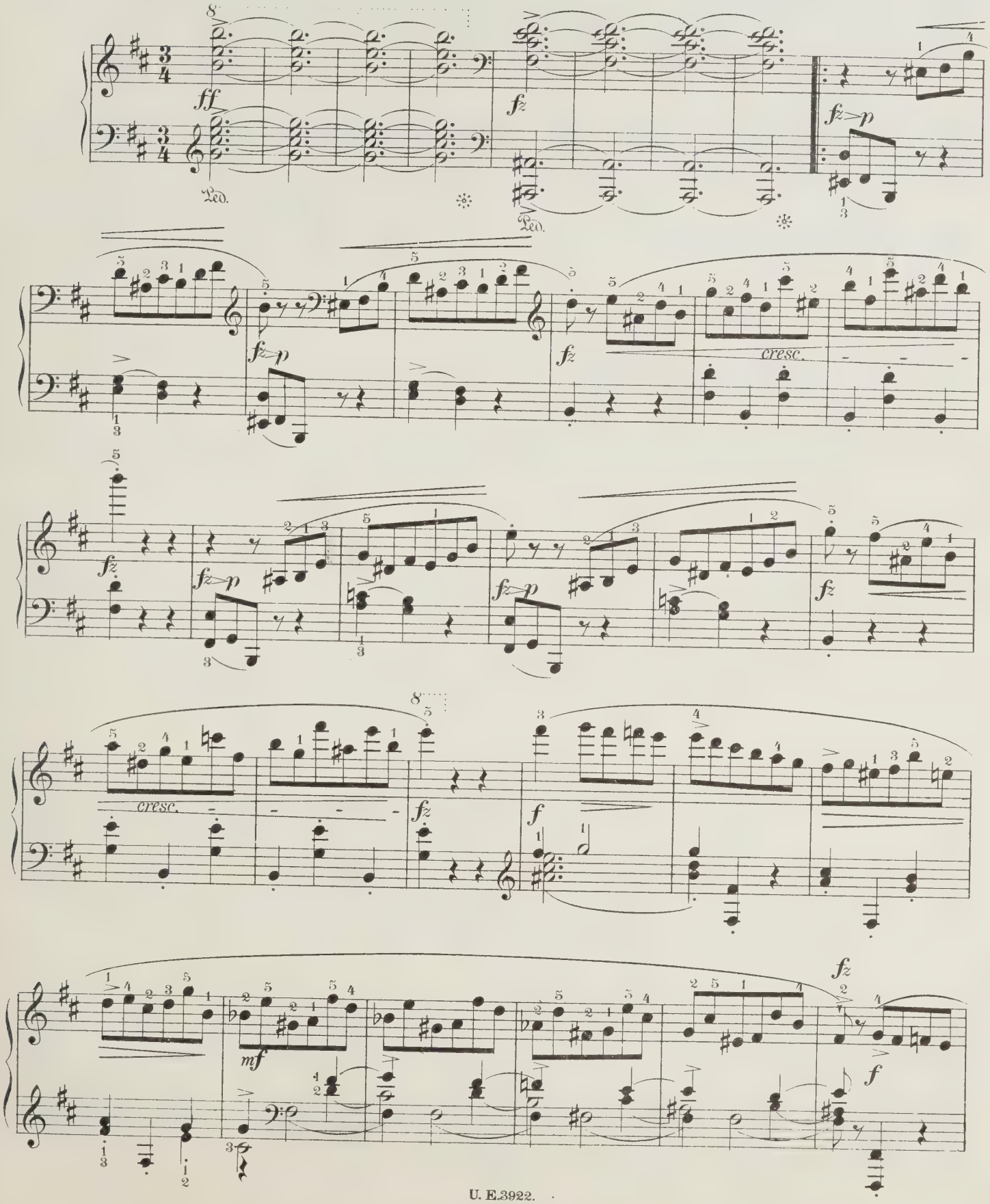

cresc.
ff
strepitoso
mf
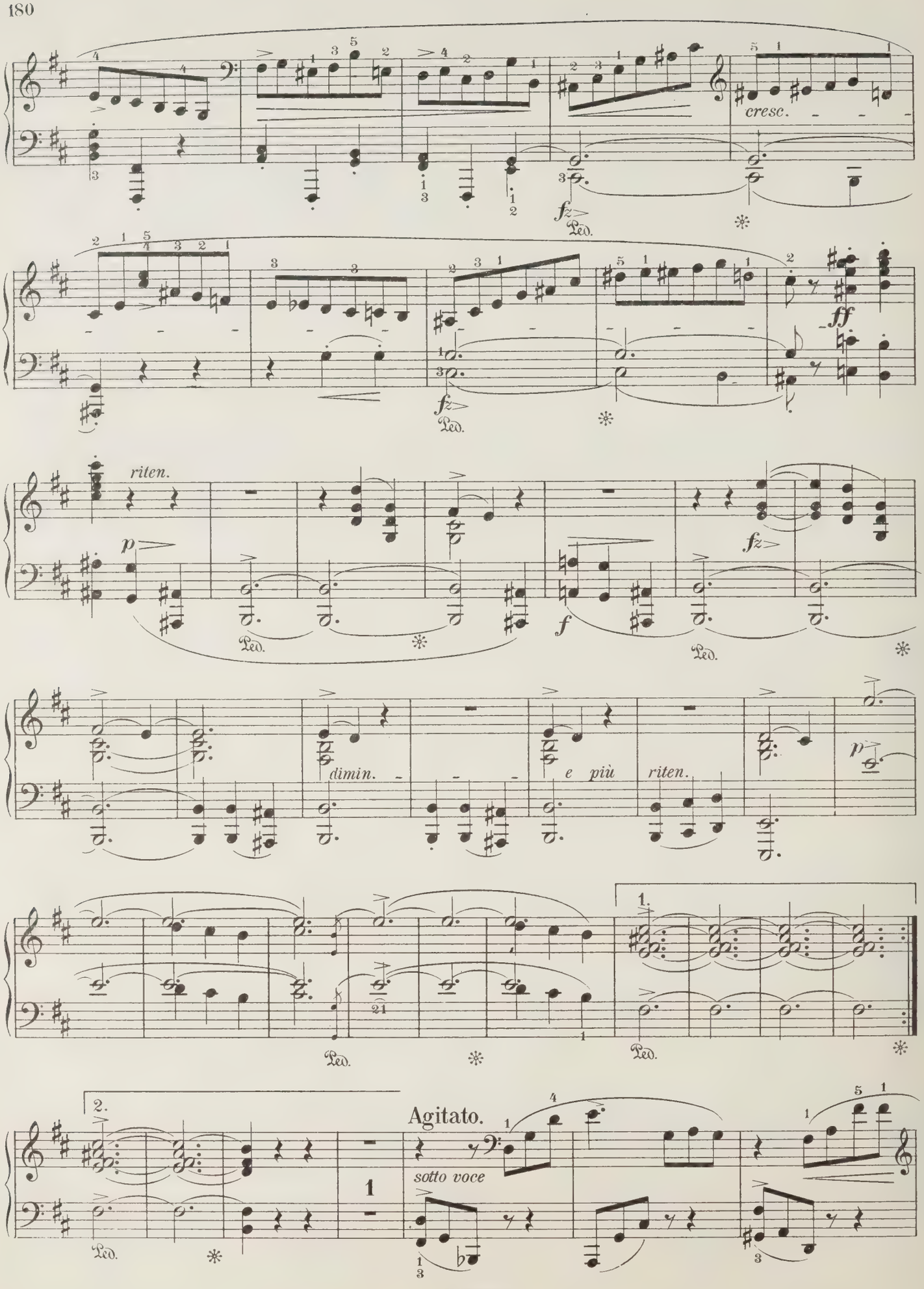

cresc.
fz
con forza
fz
p riten.
accel.
f
fz
fz
p riten.
accel.
f
fff poco ritenuto
accelerando

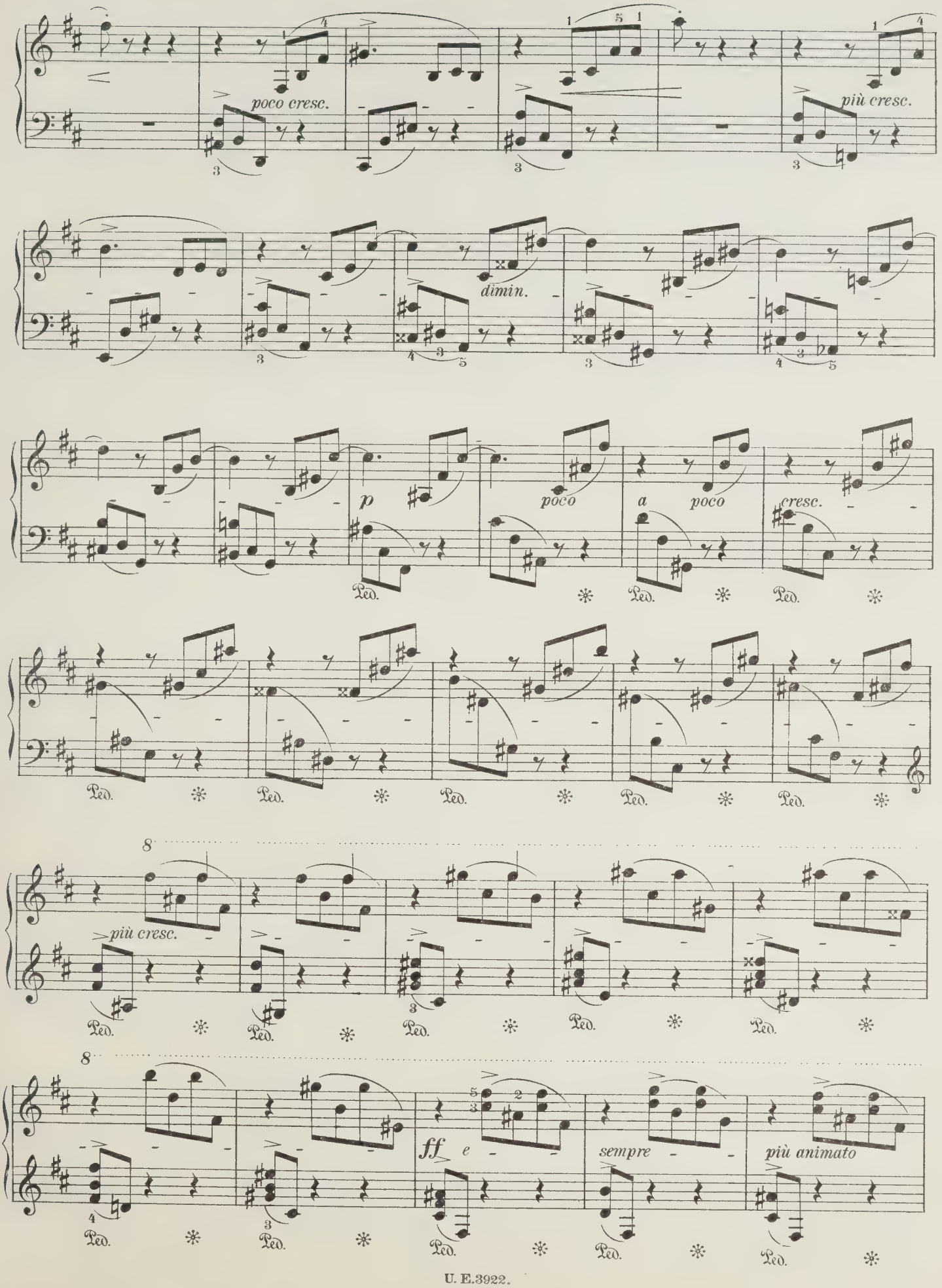
Scherzo 1.

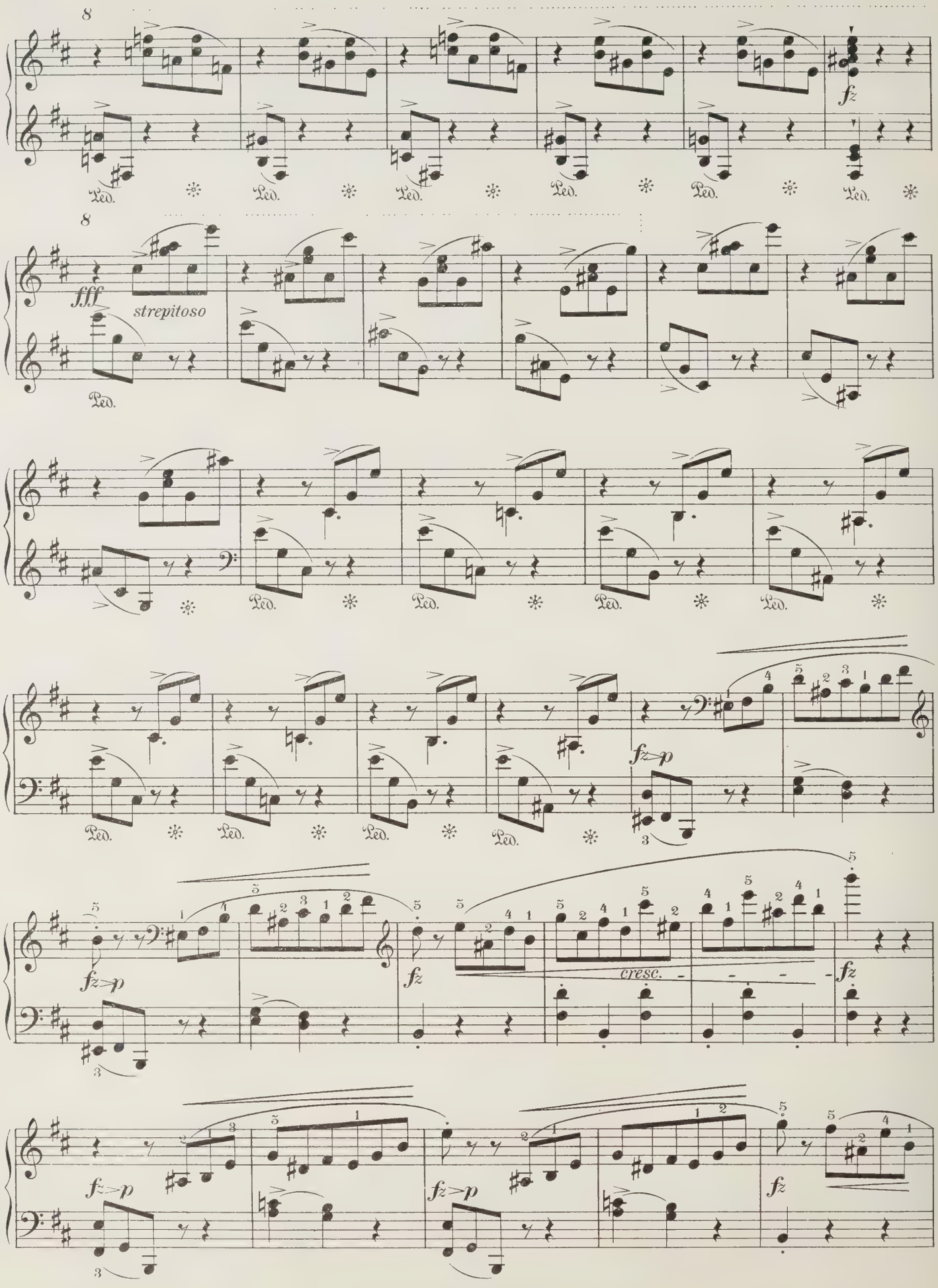
Op. 20.
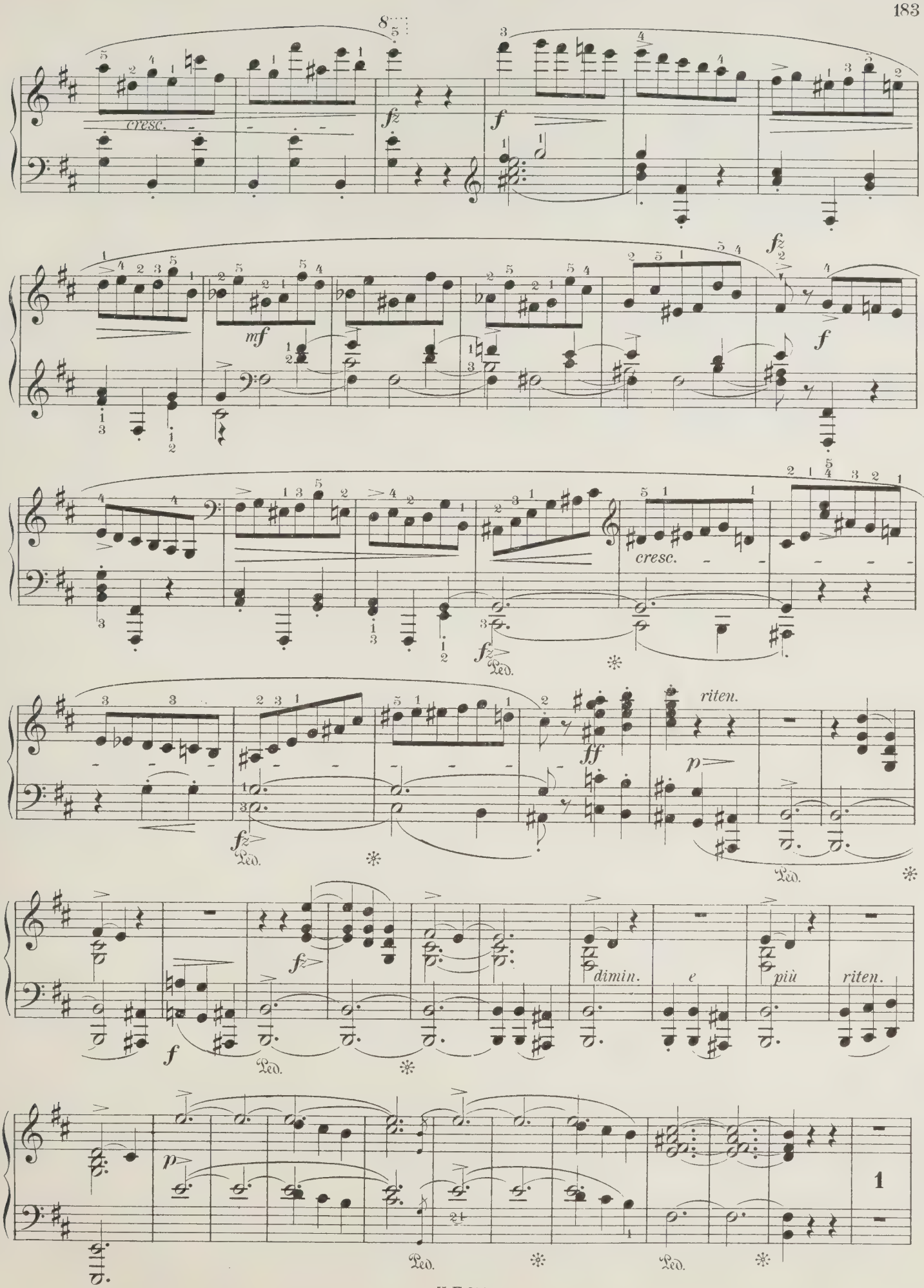
Presto con fuoco. (𝅗𝅥.=120.)

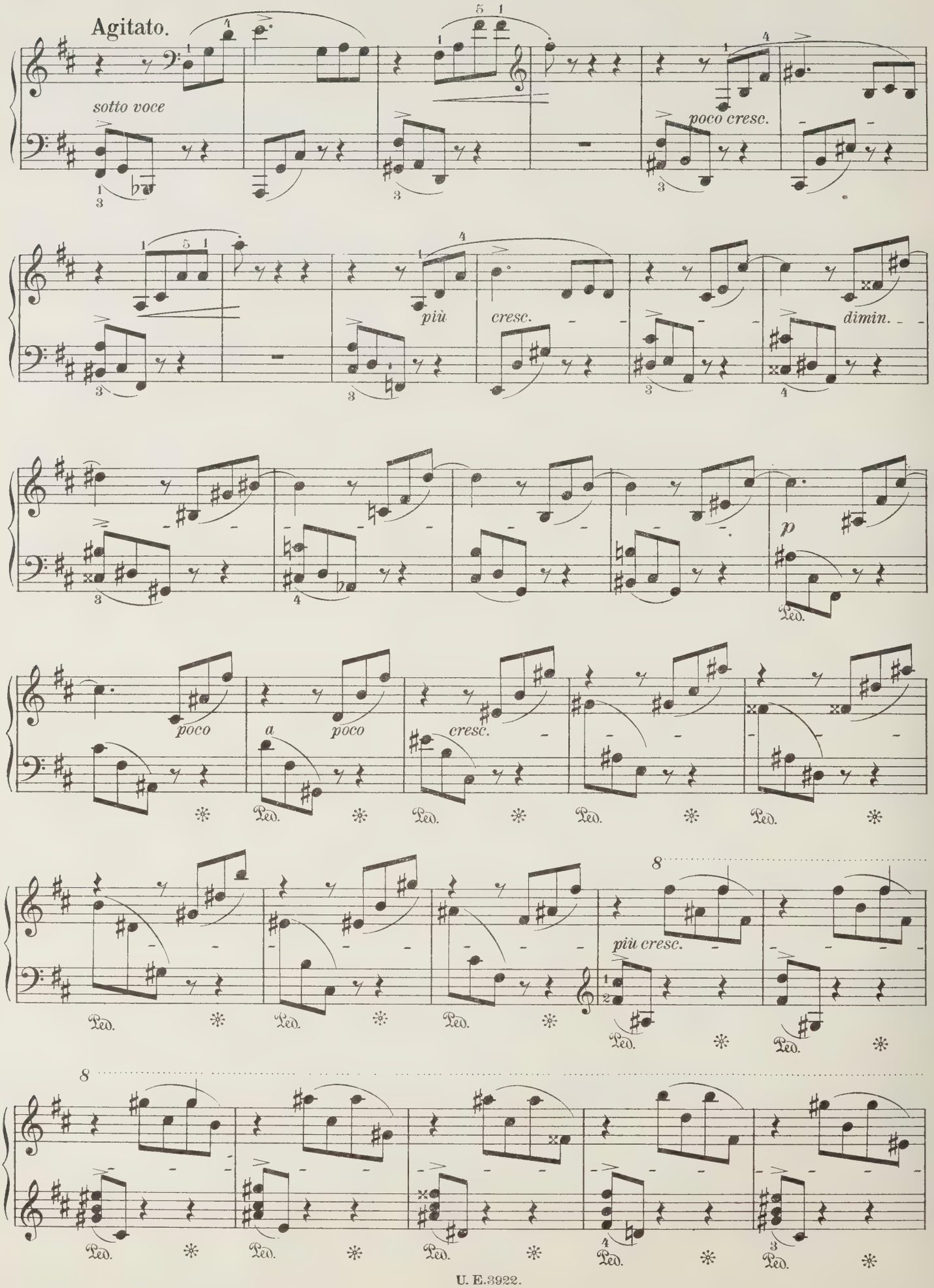


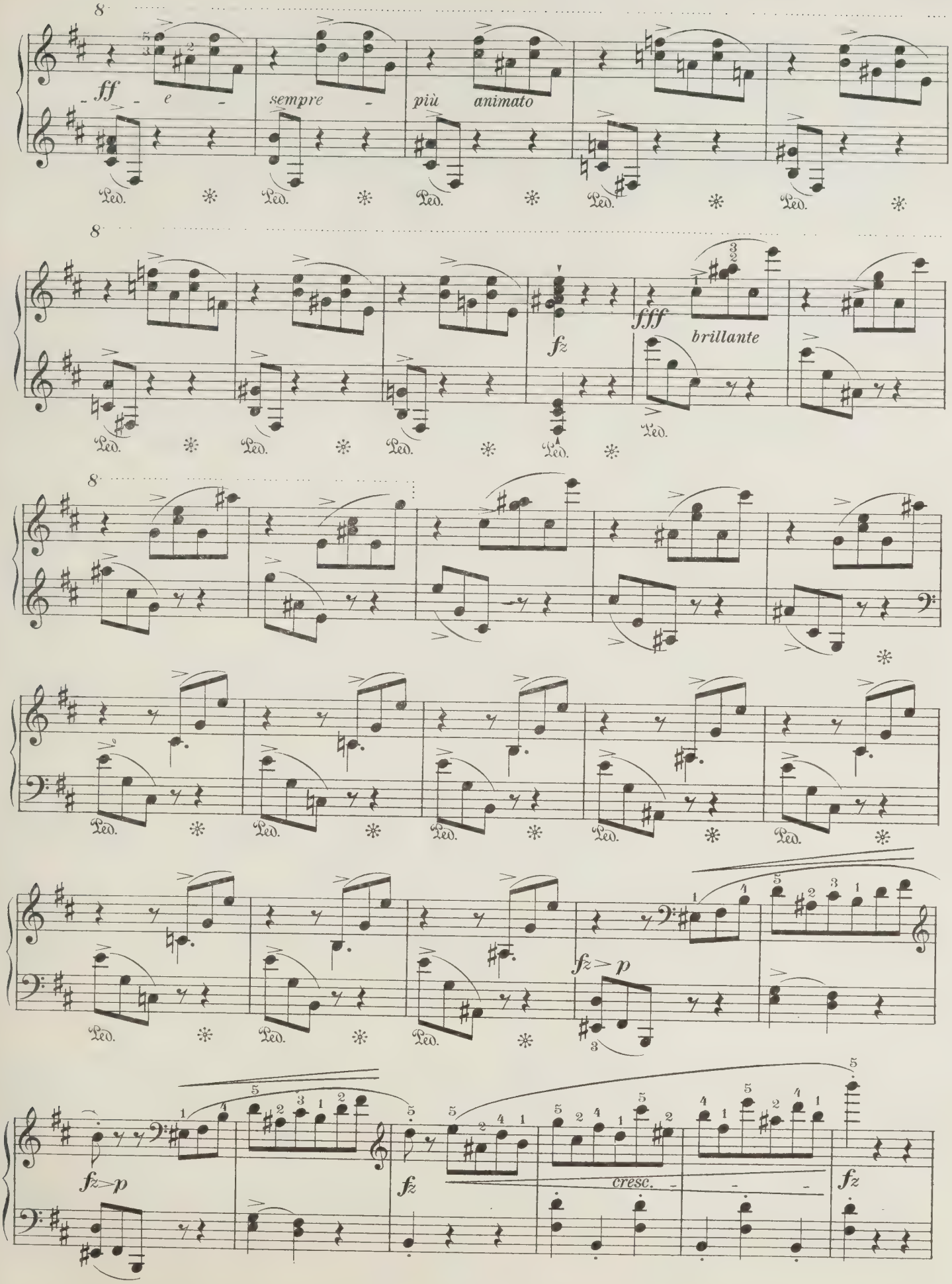

cresc.
fz
Ped.
ff
fz
riten.
p
f
fz
dimin.
e più
riten.
p
1.
2.
Agitato.
sotto voce

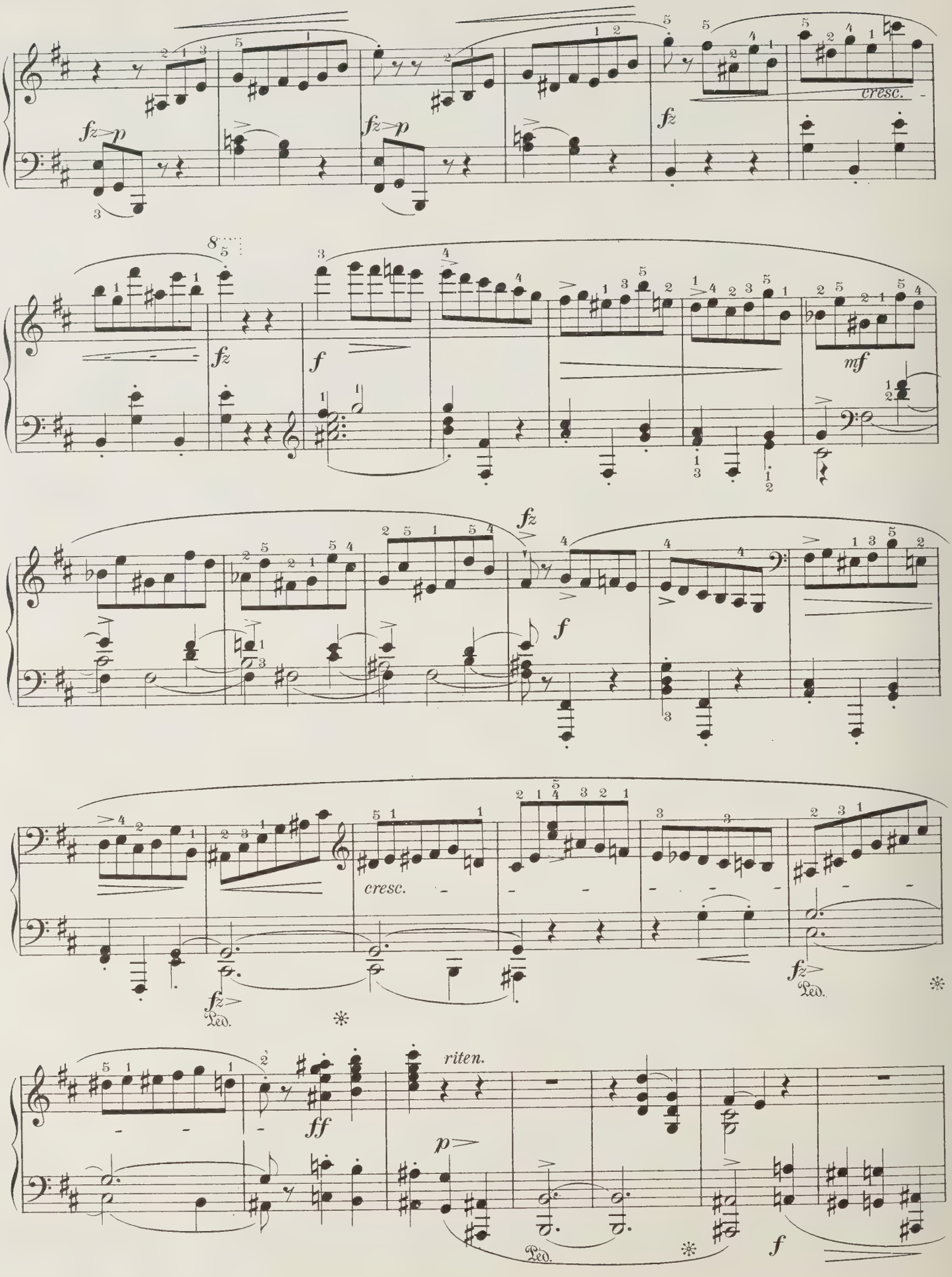

poco cresc.
più cresc.
dimin.
p
poco a poco
cresc.
più cresc.
ff e
sempre
più animato
Ped.

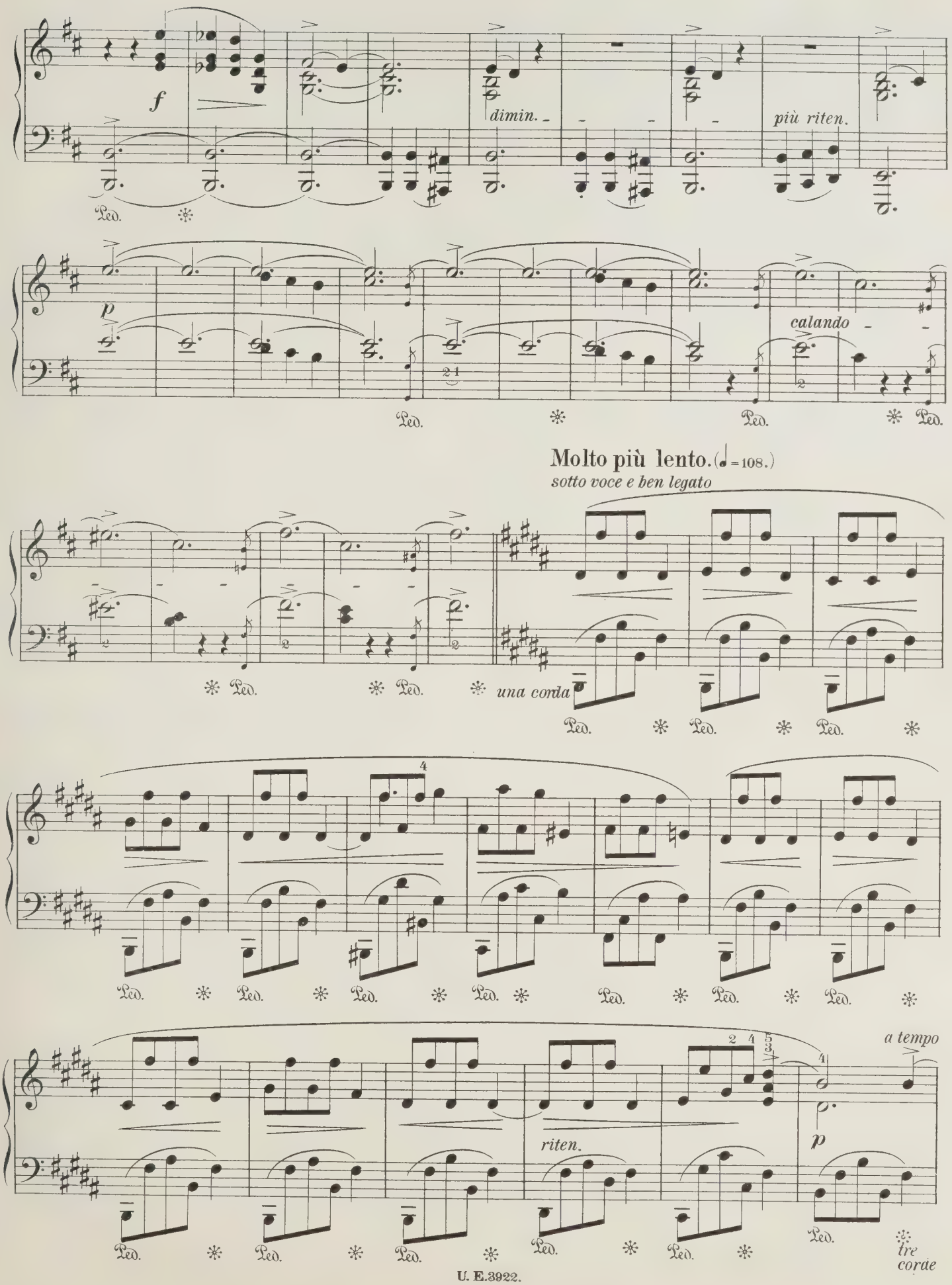

8
fz
Ped.
8
fff
strepitoso
Ped.
fz>p
cresc.
fz
fz>p
fz>p
fz
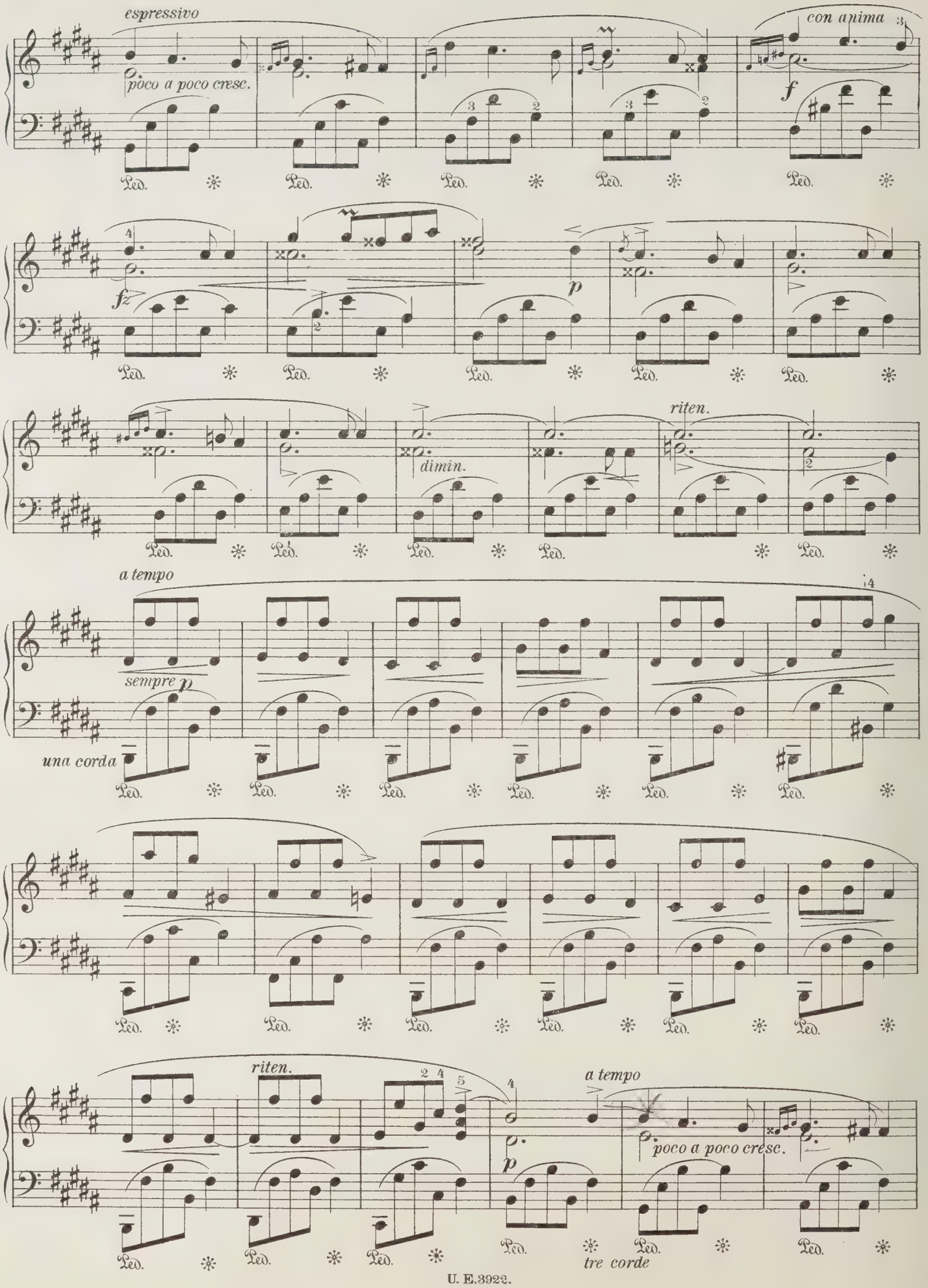

cresc.
fz
f
mf
fz
f
cresc.
fz
Ped.
ff
riten.
p
Ped.
fz
Ped.
f
Ped.
dimin.
e
più
riten.
p
Ped.
Ped.
1

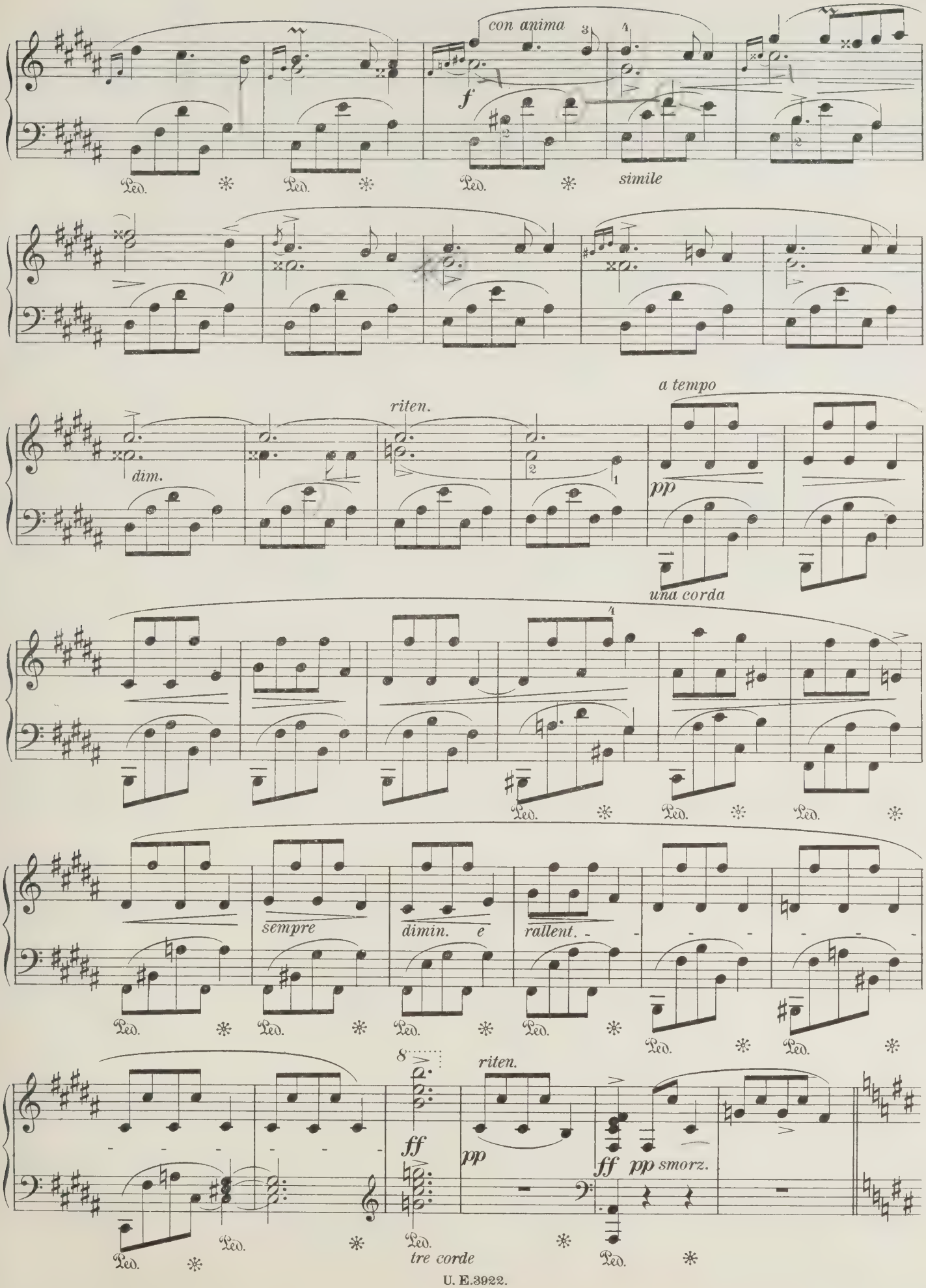

Agitato.
sotto voce
poco cresc.
più
cresc.
dimin.
p
poco
a
poco
cresc.
più cresc.
Ped.

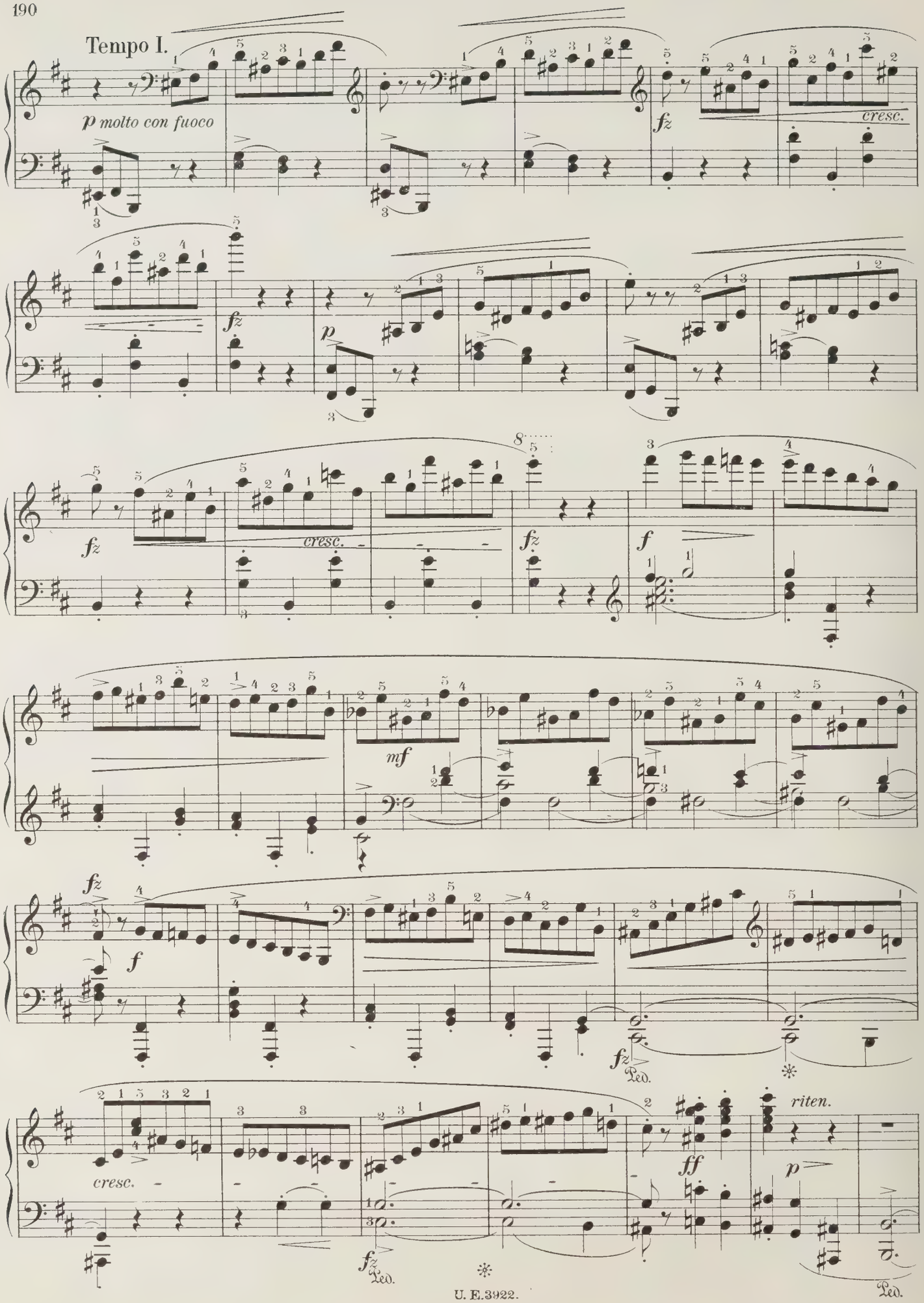

ff
e
sempre
più animato
fz
fff
brillante
fz>p
cresc.
fz
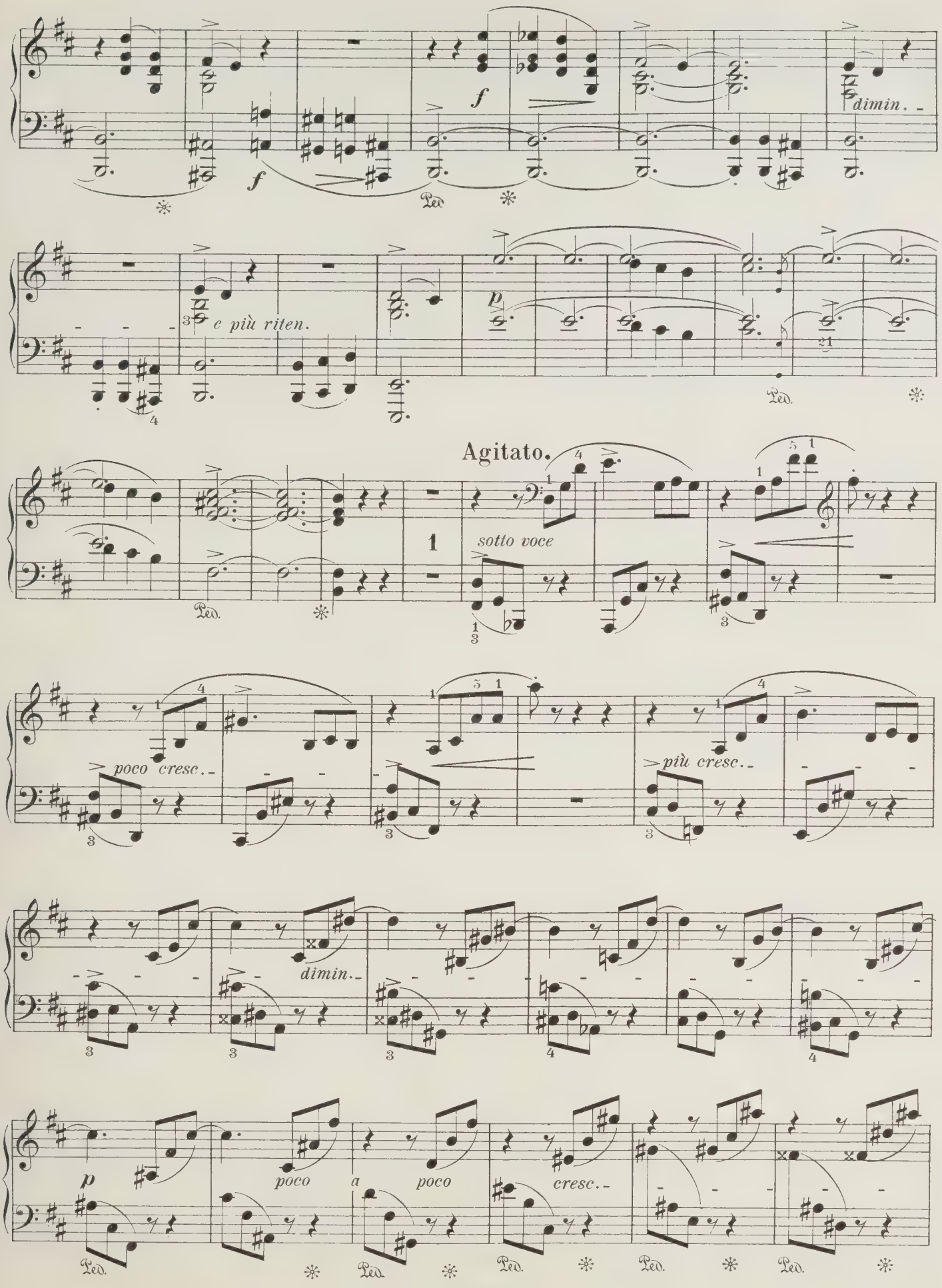

fz p
fz p
fz
cresc.
fz
f
mf
fz
f
cresc.
fz
Ped.
fz
Ped.
riten.
ff
p
Ped.
f

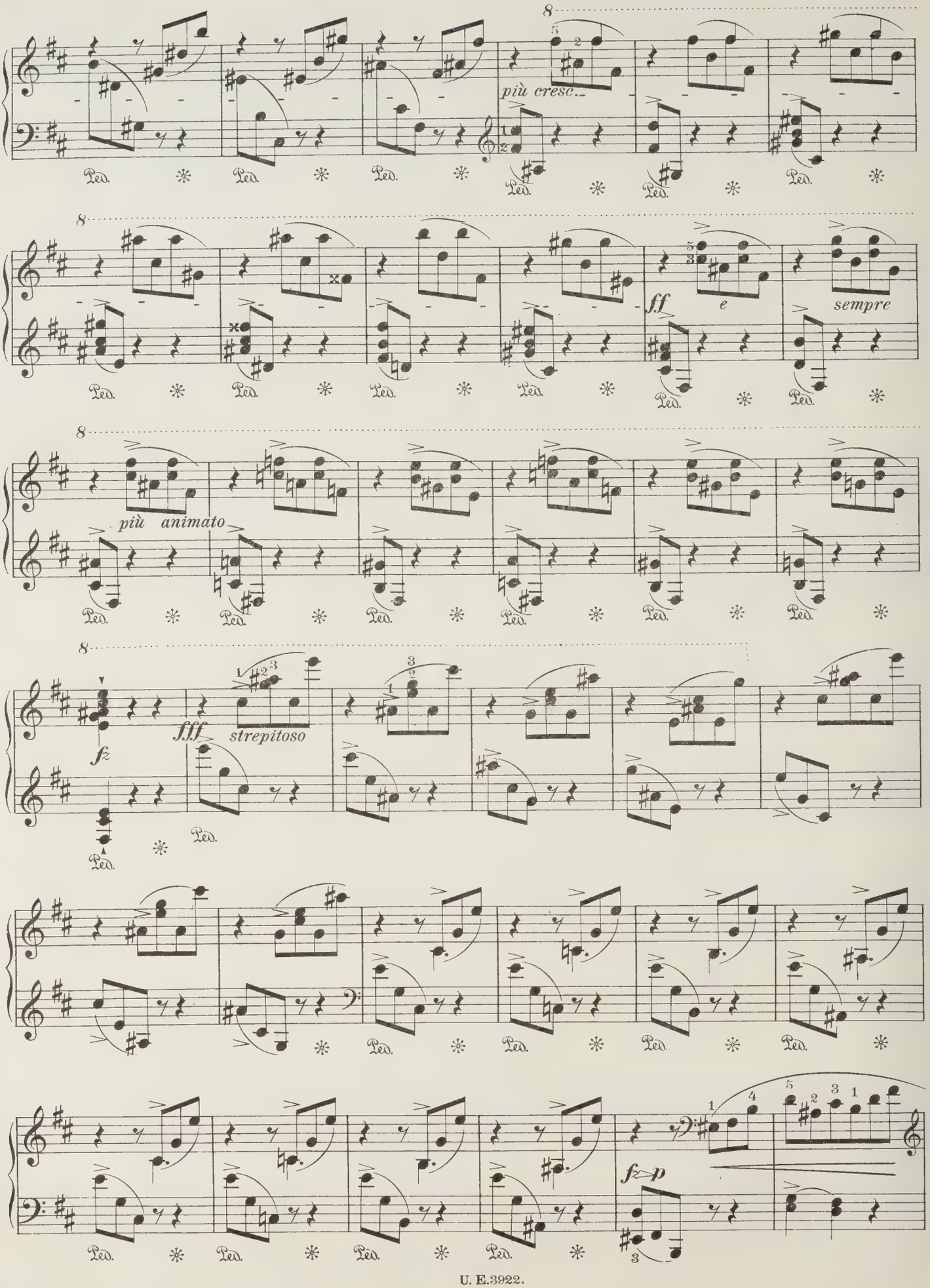

f
dimin.
più riten.
p
calando
Molto più lento. (♩. = 108.)
sotto voce e ben legato
una corda
riten.
a tempo
p
tre corde
Ped.

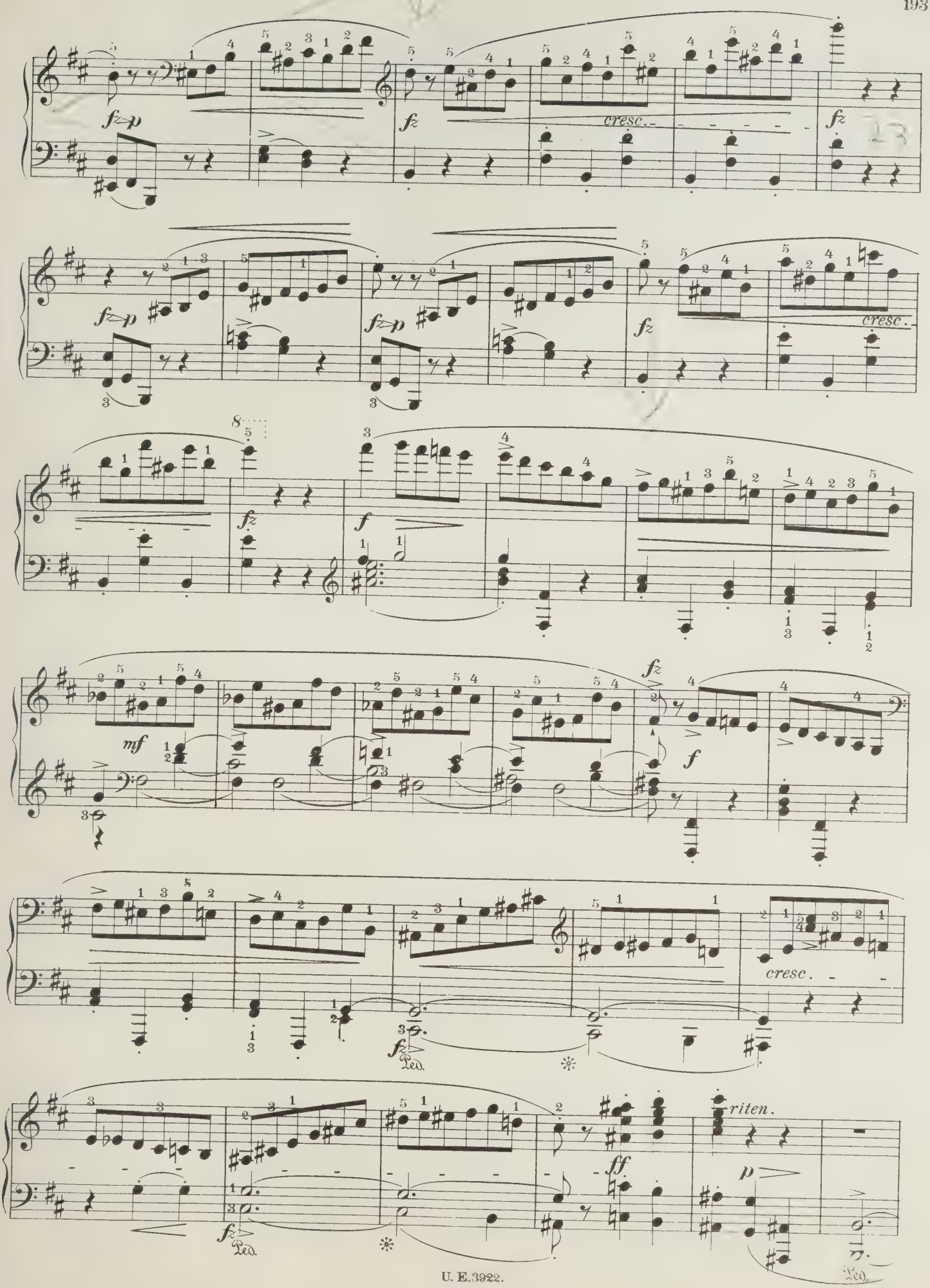

espressivo
poco a poco cresc.
con anima
fz
p
dimin.
riten.
a tempo
sempre p
una corda
riten.
a tempo
poco a poco cresc.
tre corde

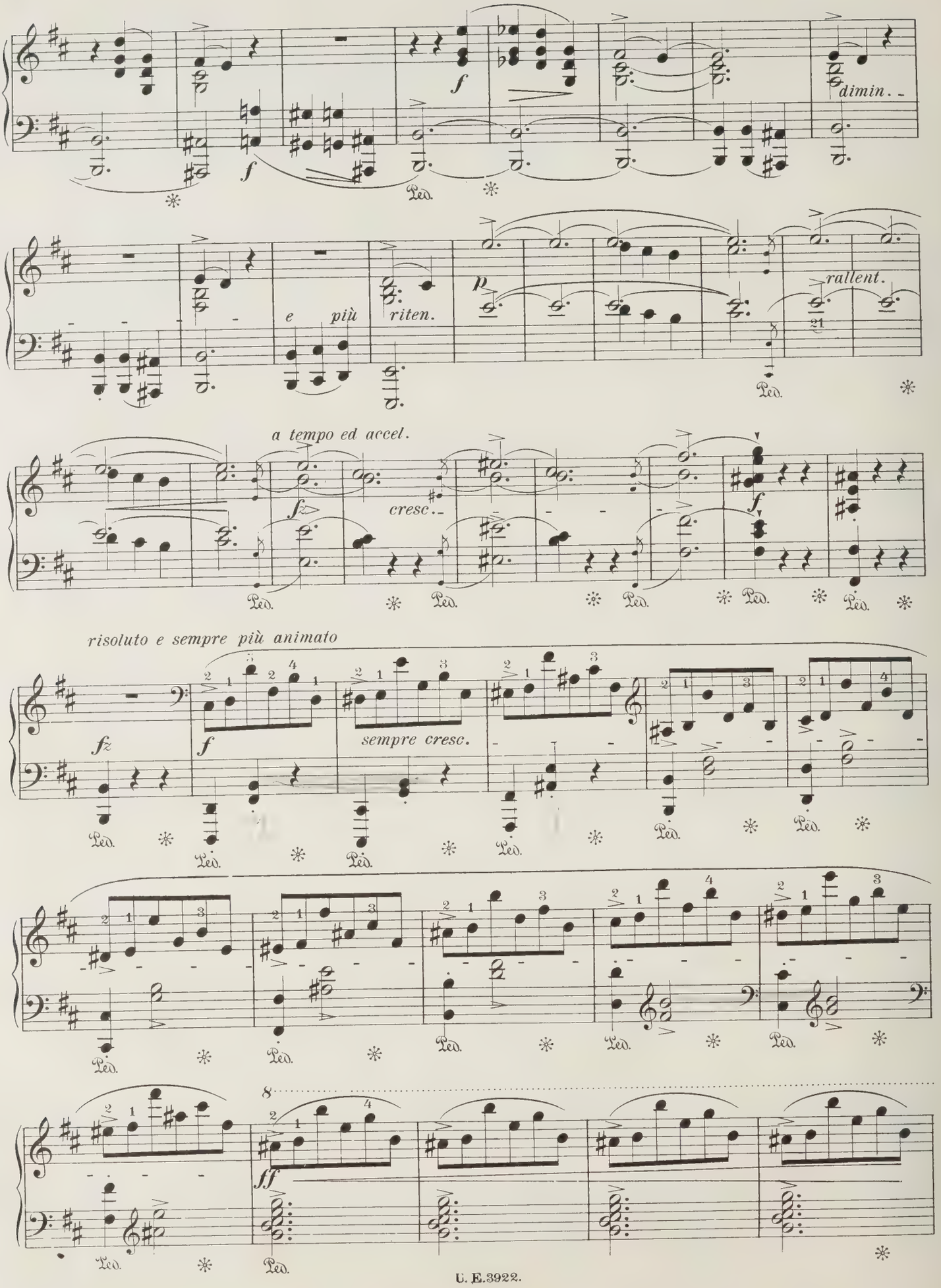

con anima
f
simile
p
dim.
riten.
a tempo
pp
una corda
sempre
dimin. e
rallent.
ff
riten.
pp
ff pp smorz.
tre corde

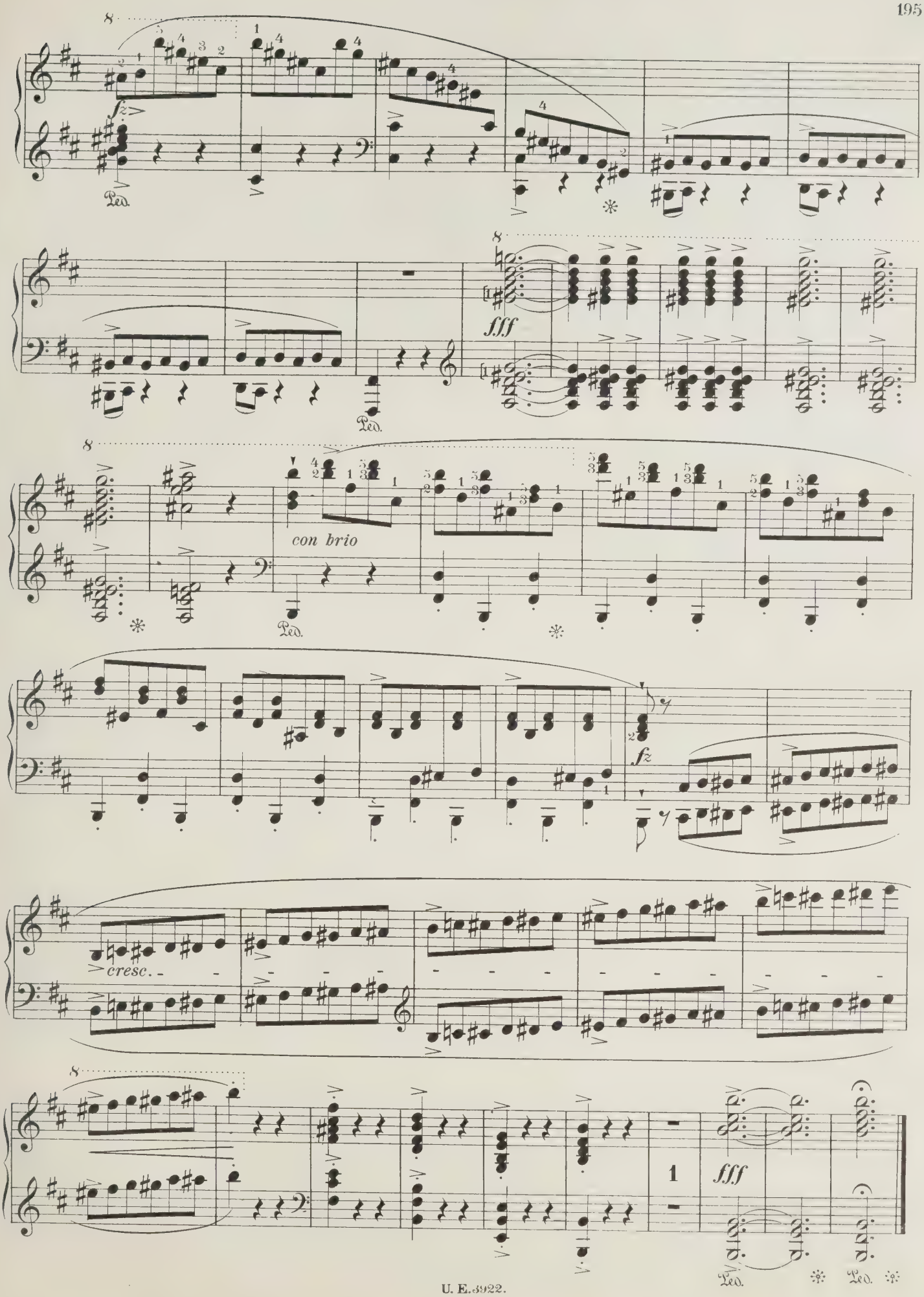

Tempo I.
p molto con fuoco
cresc.
fz
p
cresc.
mf
f
ff
riten.
Ped.
U. E. 3922.


f
f
dimin.
Ped.
e più riten.
p
Ped.
Agitato.
sotto voce
Ped.
poco cresc.
più cresc.
dimin.
p
poco a poco
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


più cresc..
ff
e
sempre
più animato
fz
fff
strepitoso
fz p
Ped.
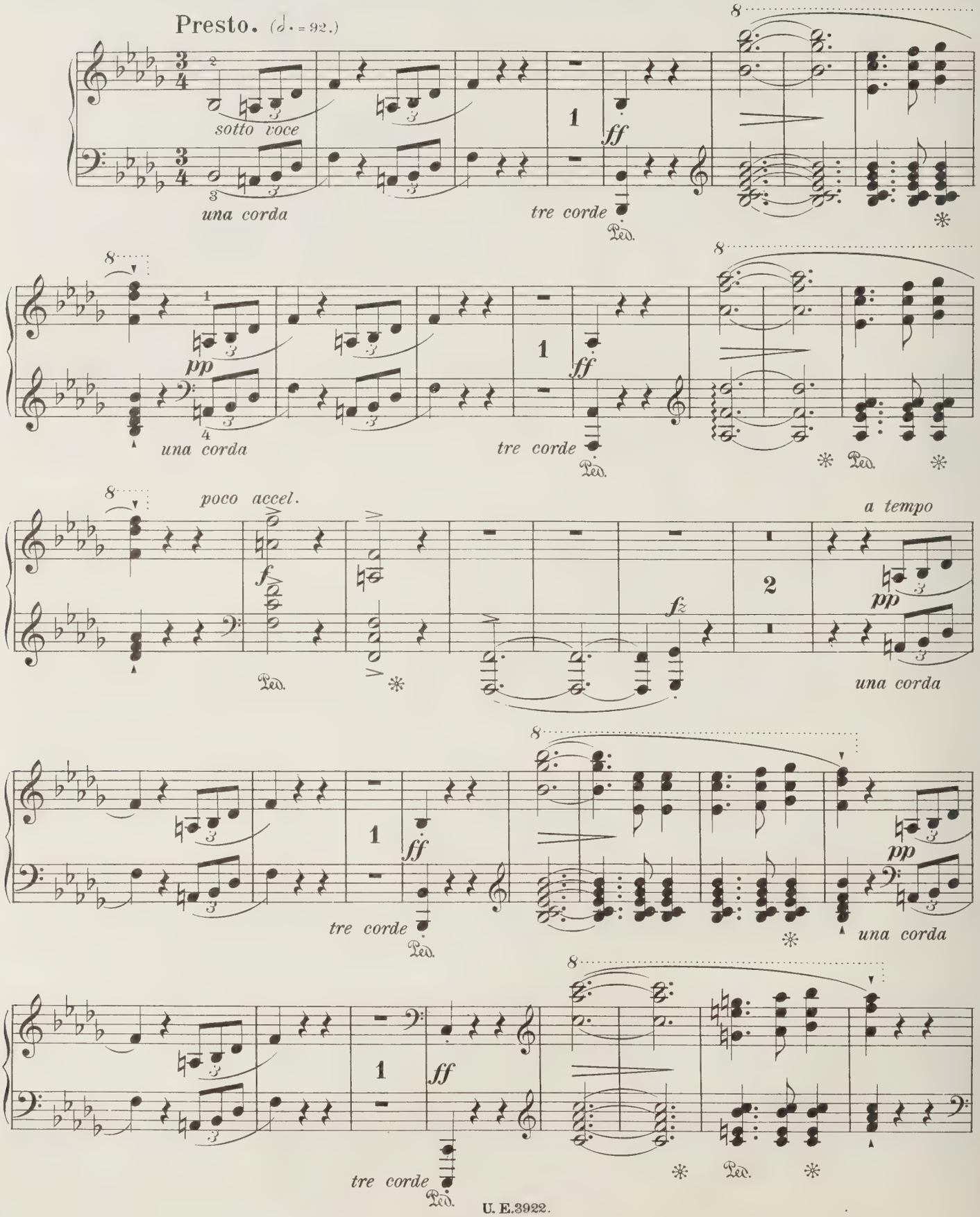

fz p
fz
cresc.
fz
fz p
fz p
fz
cresc.
fz
f
mf
fz
f
cresc.
fz
Ped.
riten.
ff
p
fz
Ped.
Ped.

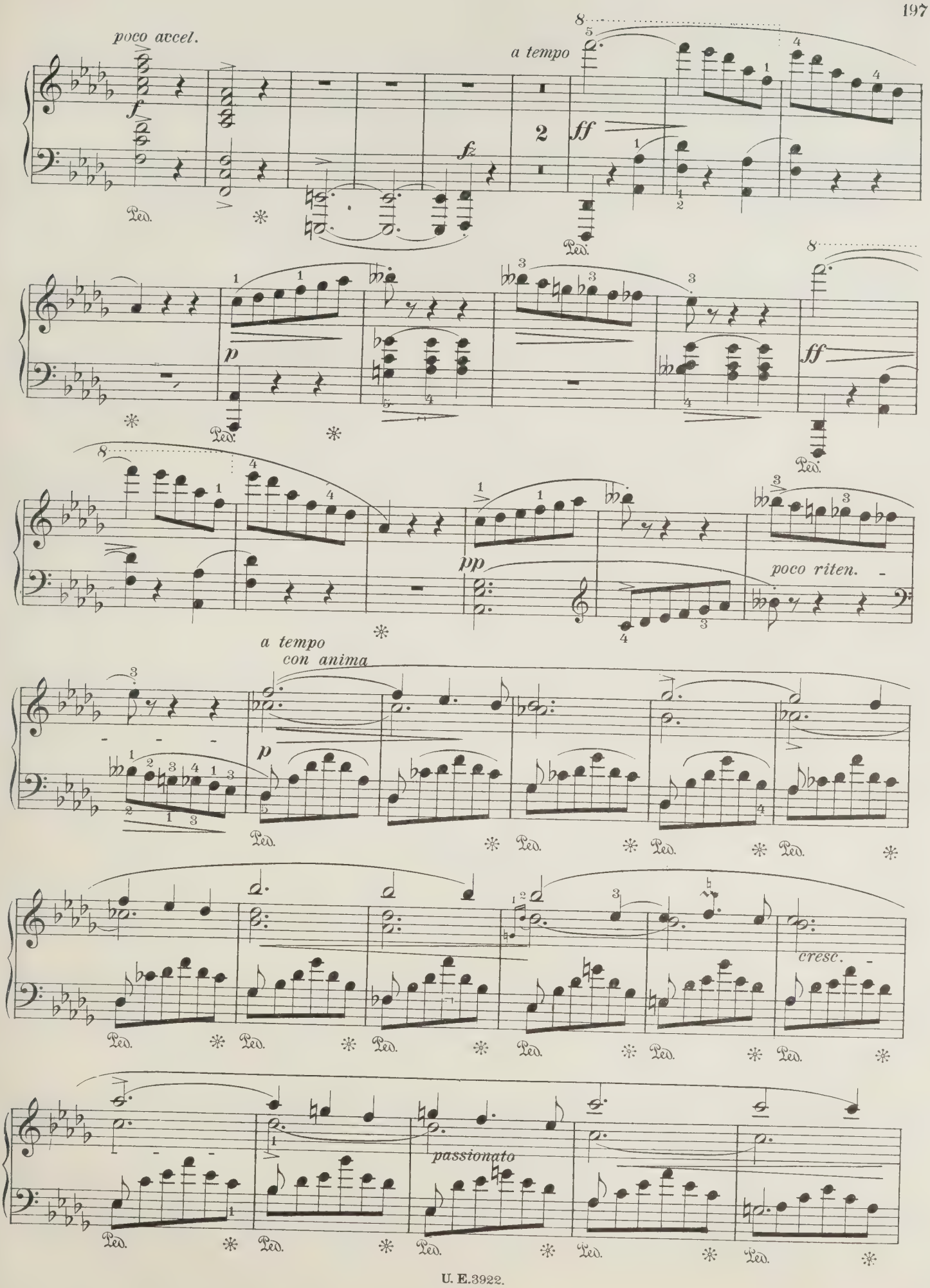

f
f
dimin.
e più riten.
p
rallent.
a tempo ed accel.
fz
cresc.
f
risoluto e sempre più animato
fz
f
sempre cresc.
ff
Ped.
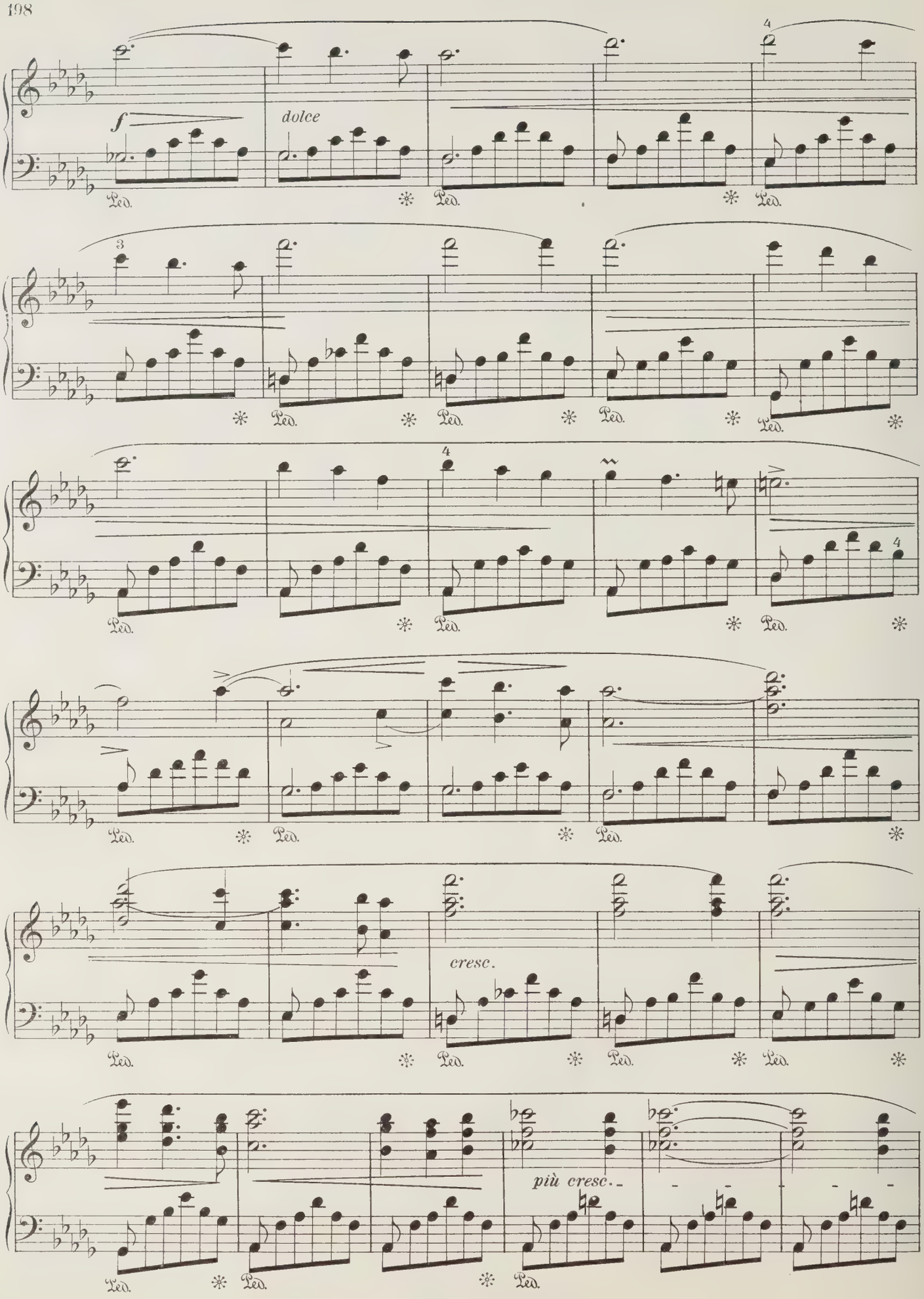

fz
Ped.
fff
con brio
fz
cresc.
1
fff
Ped.
Ped.
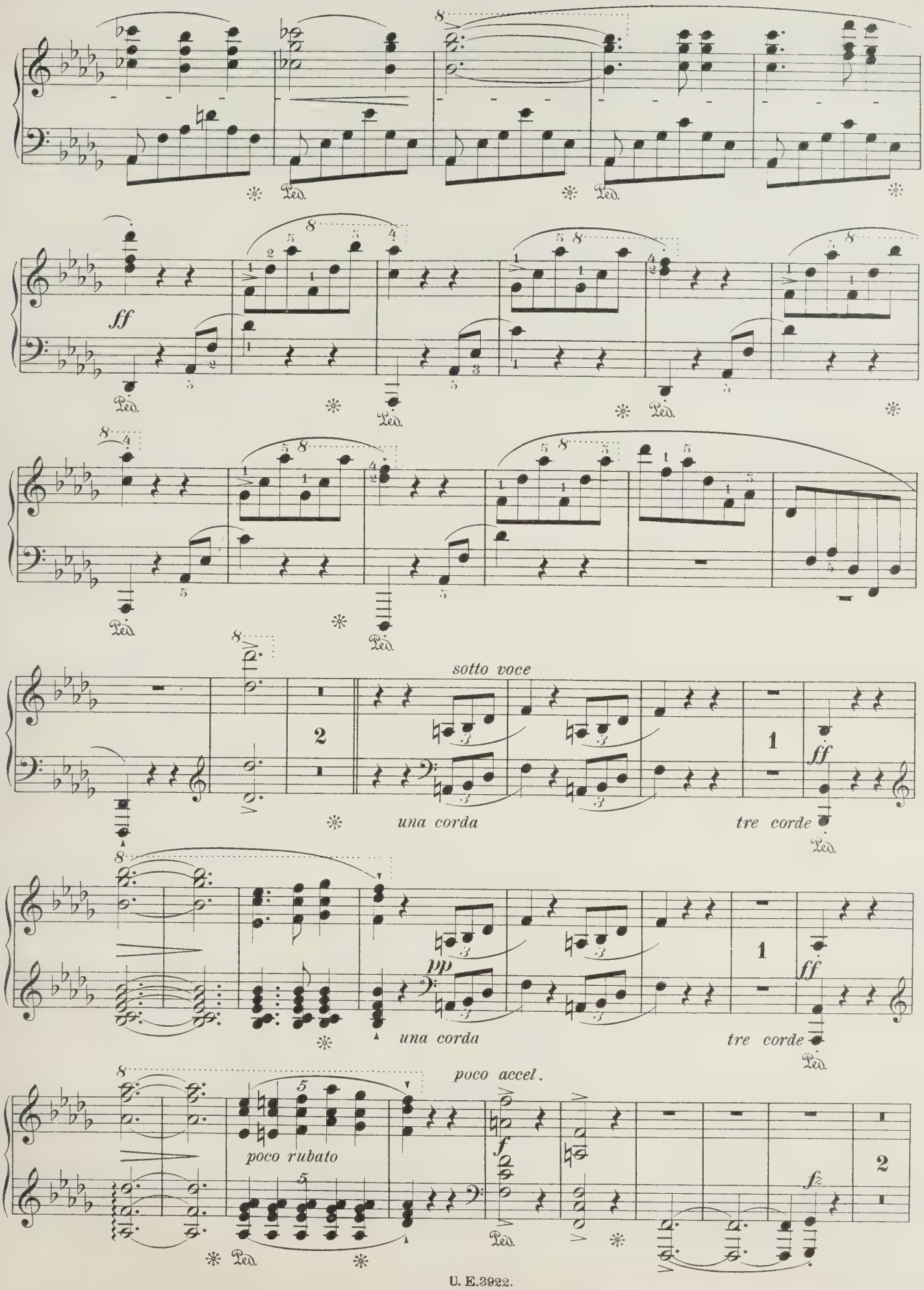
Scherzo II.
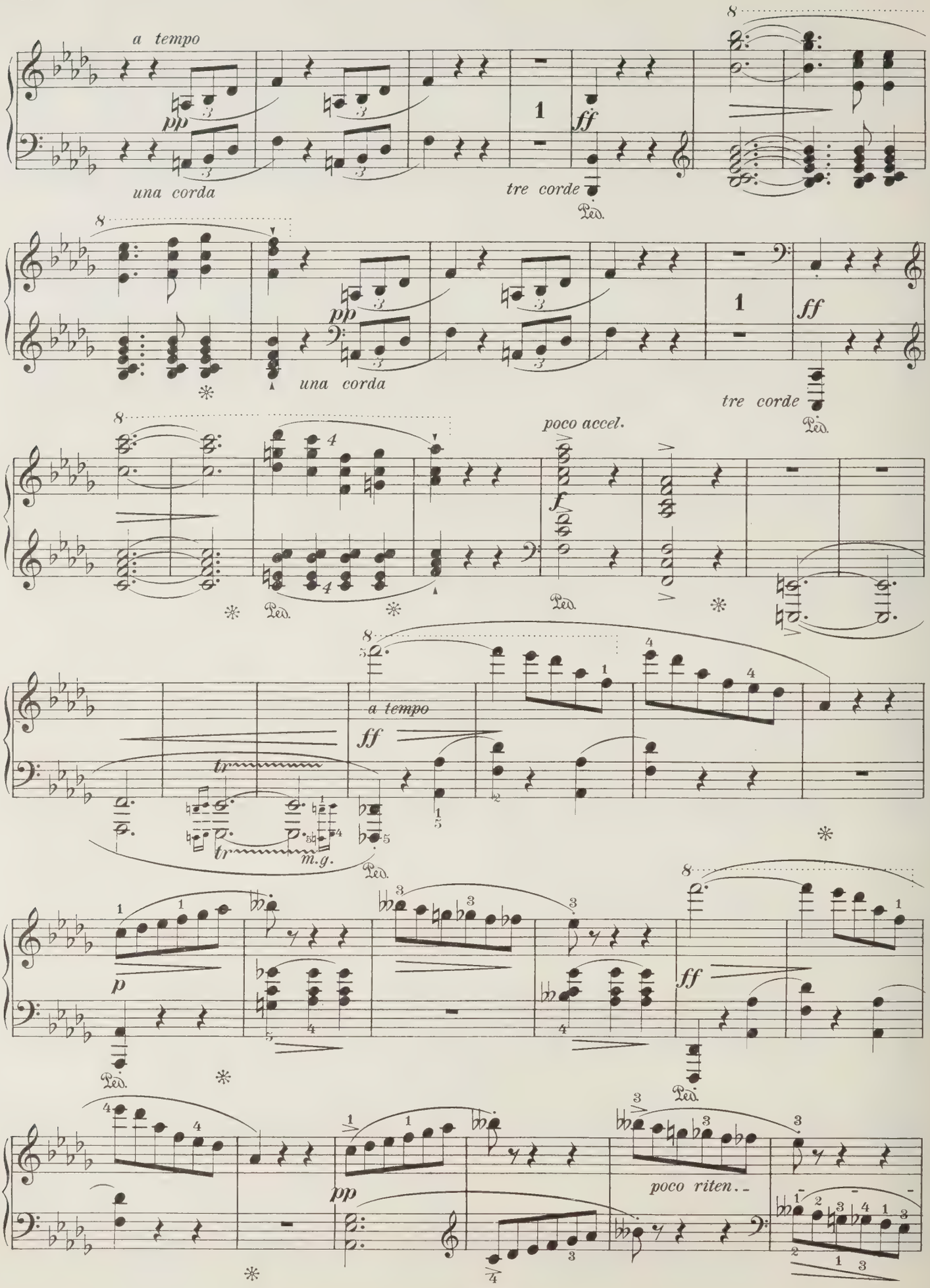
Op. 31.
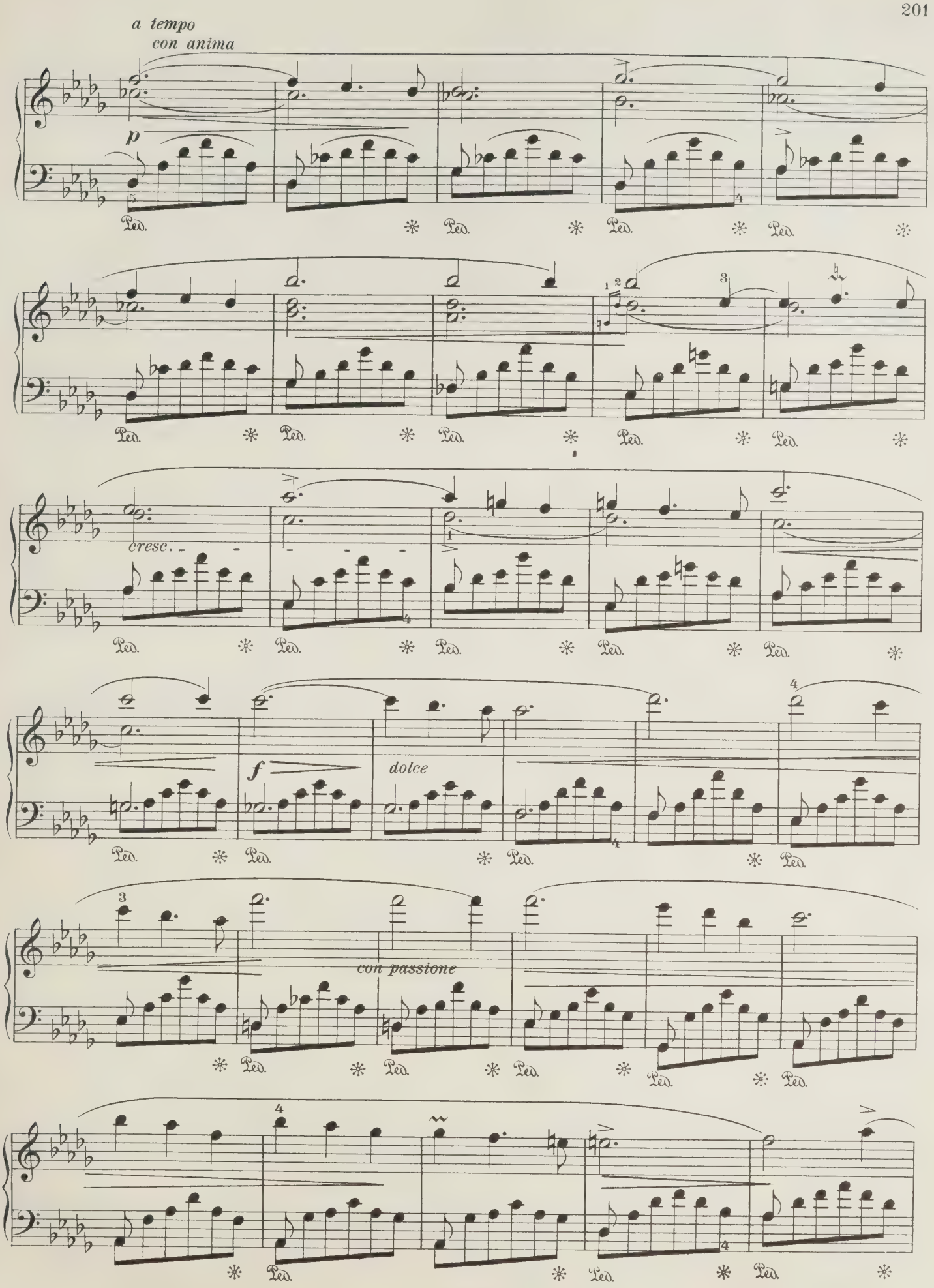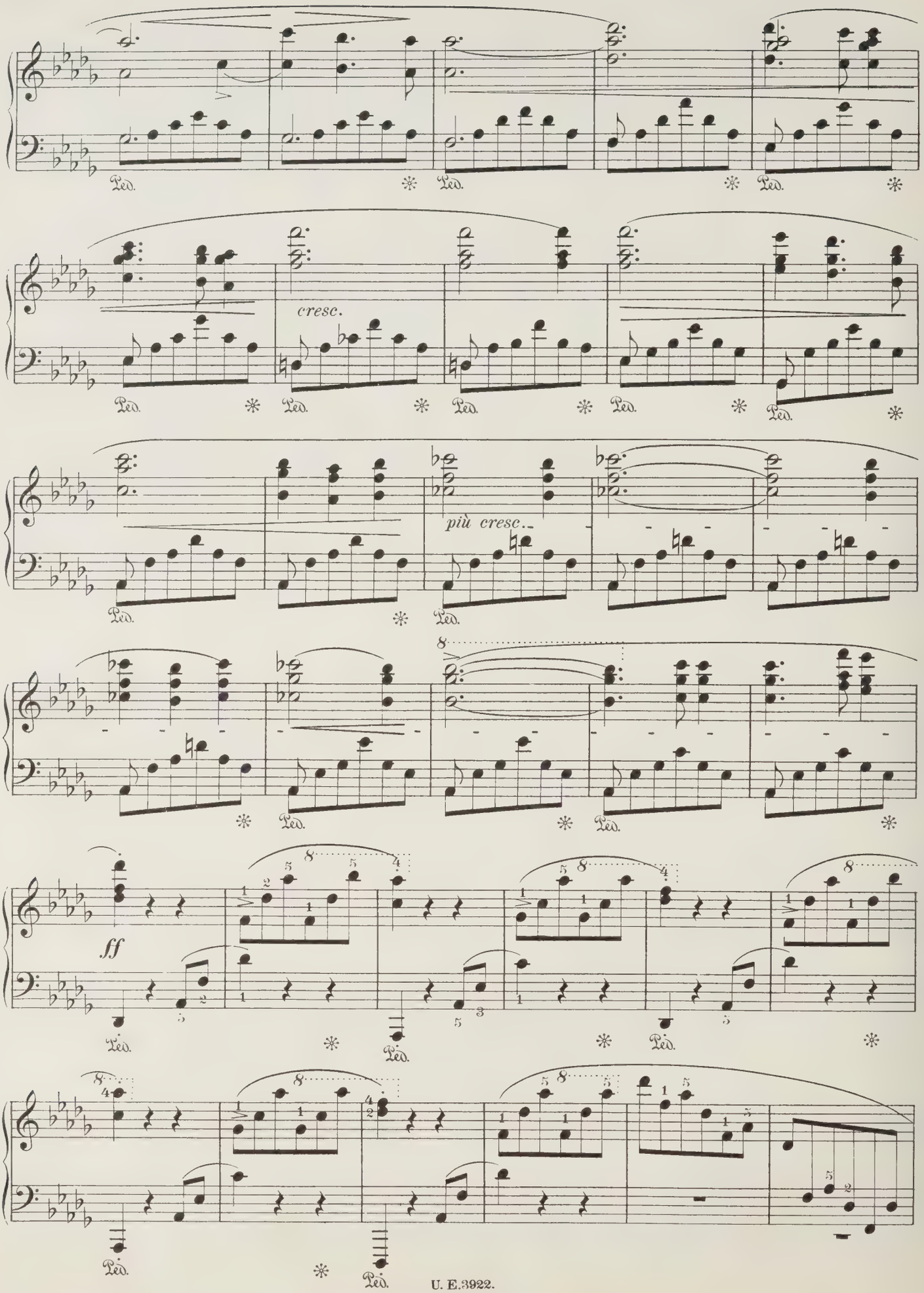



poco accel.
a tempo
ff
fz
p
pp
poco riten.
a tempo
con anima
cresc.
passionato
Ped.
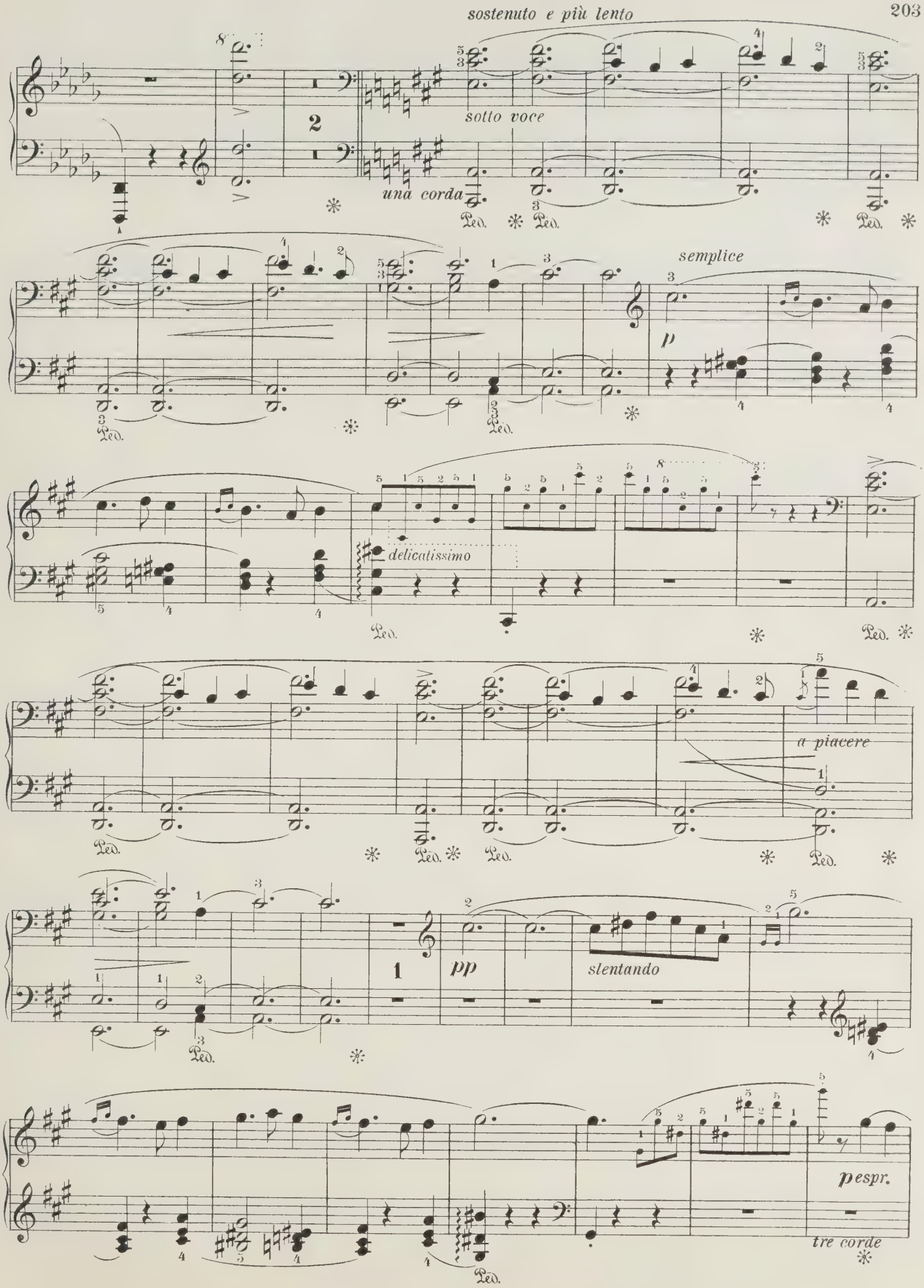

f
dolce
cresc.
più cresc.
Ped.
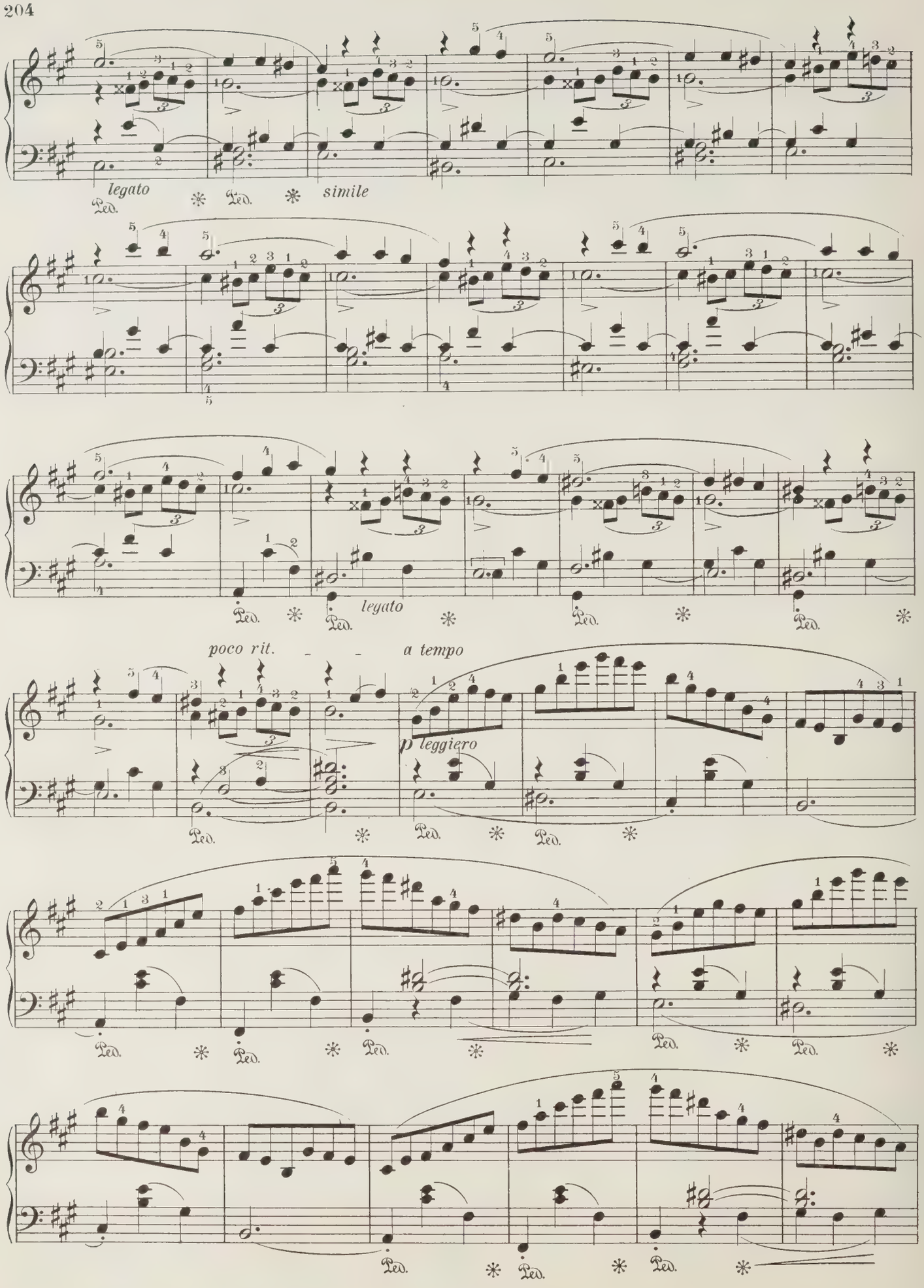

ff
Ped.
sotto voce
una corda
tre corde
pp
poco accel.
poco rubato
f
fz
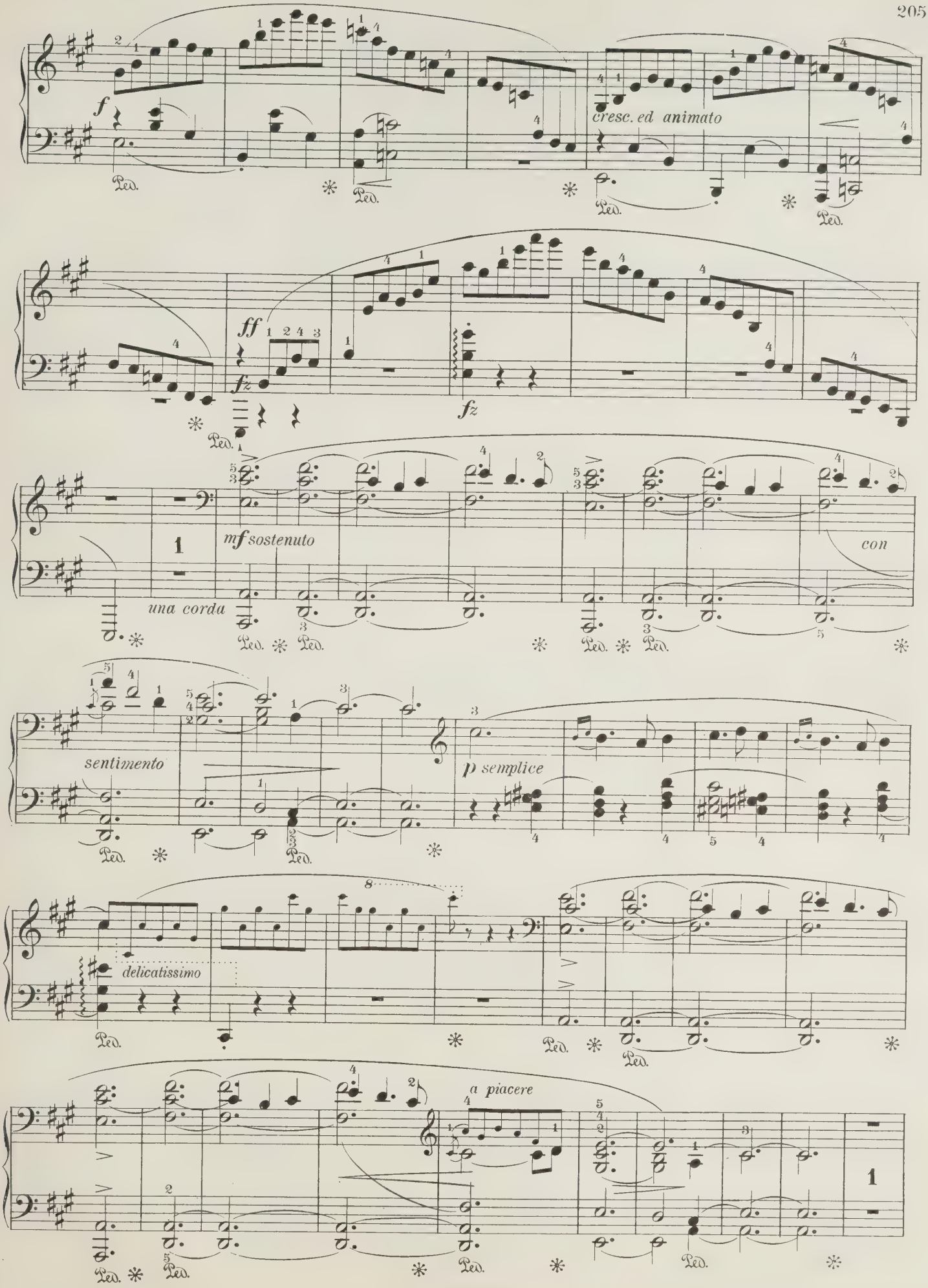

a tempo
pp
una corda
tre corde
Ped.
ff
poco accel.
f
a tempo
tr
m.g.
p
poco riten.

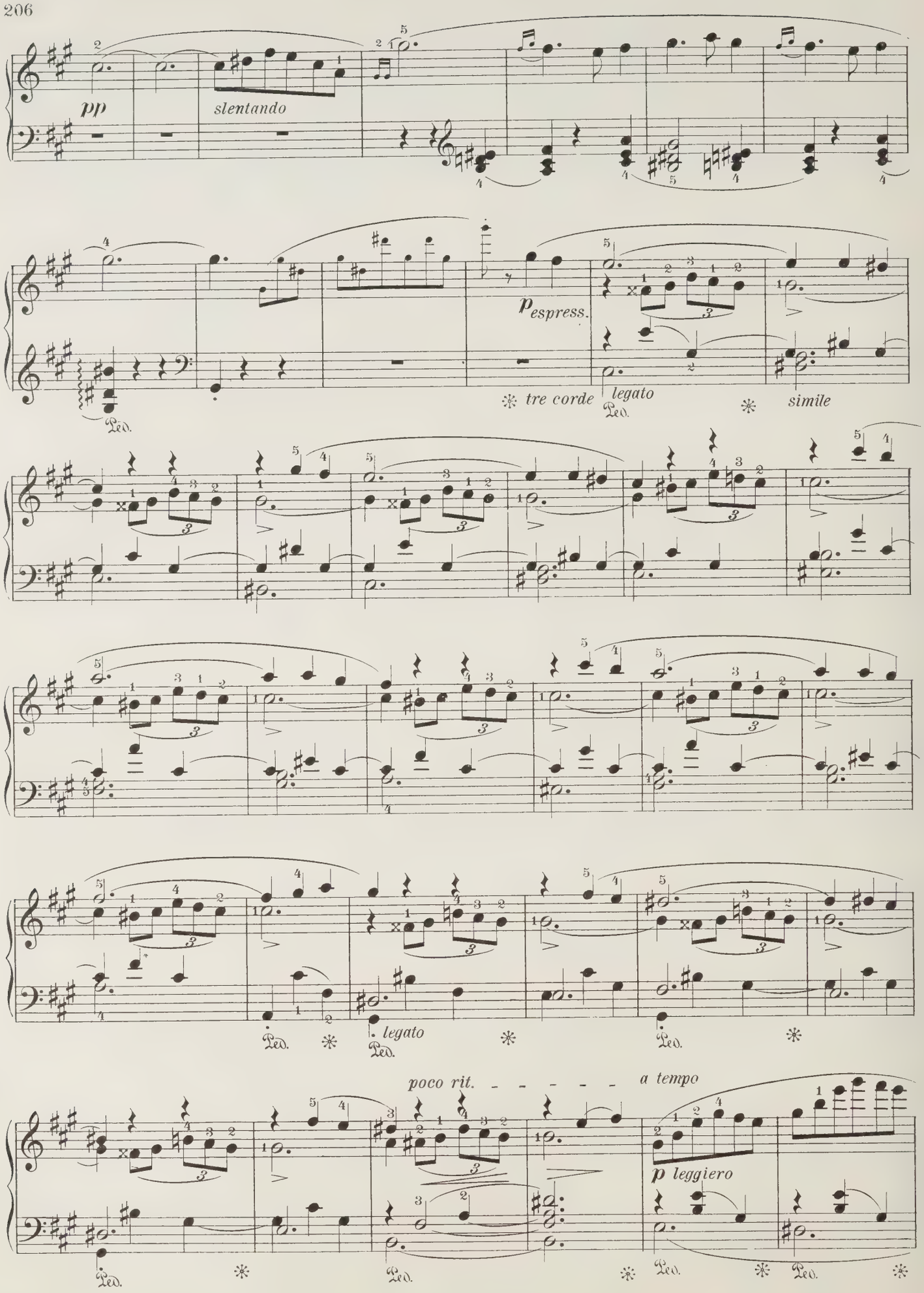

a tempo
con anima
p
Ped.
cresc.
f
dolce
con passione
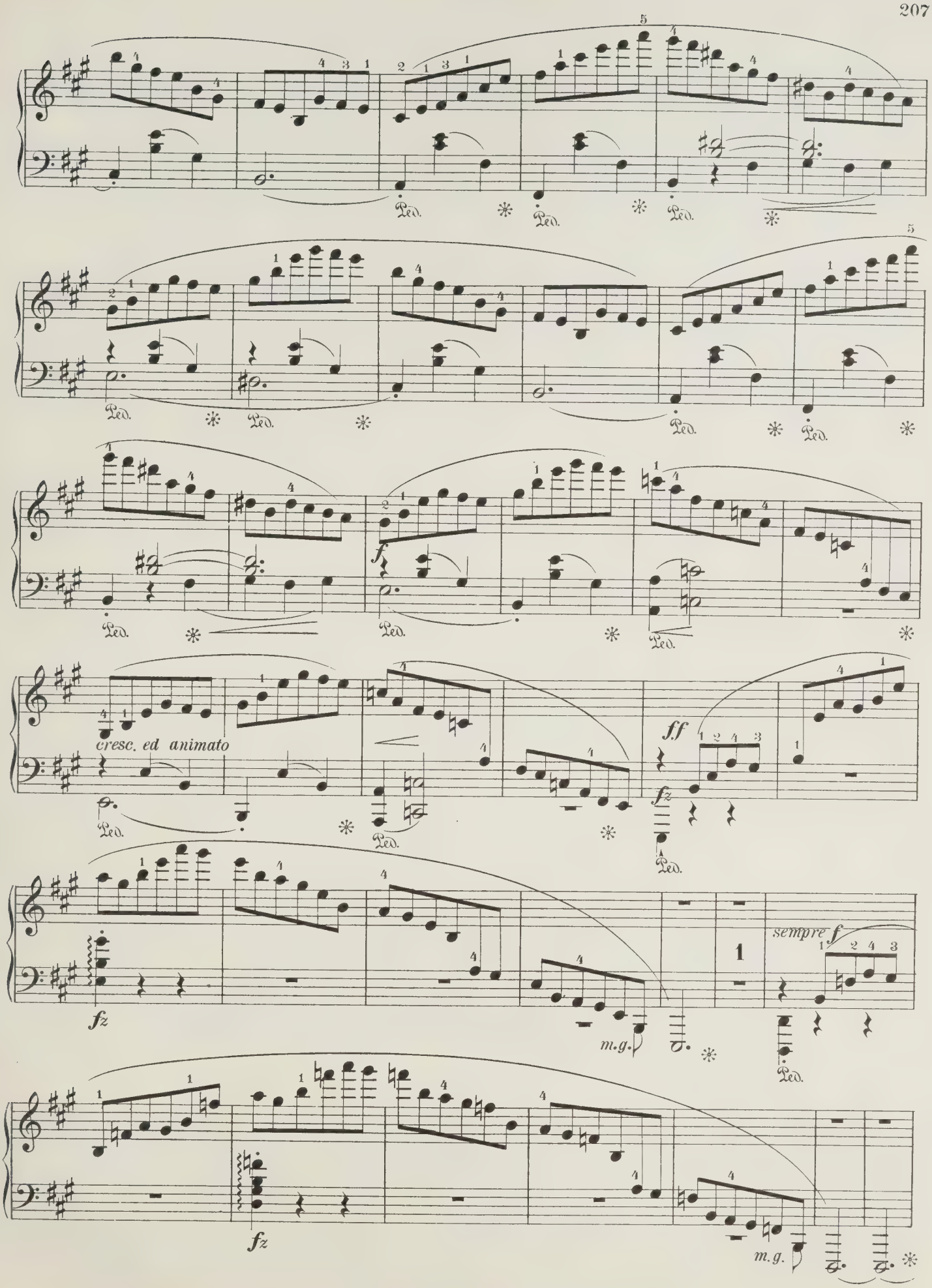

cresc.
più cresc.
ff

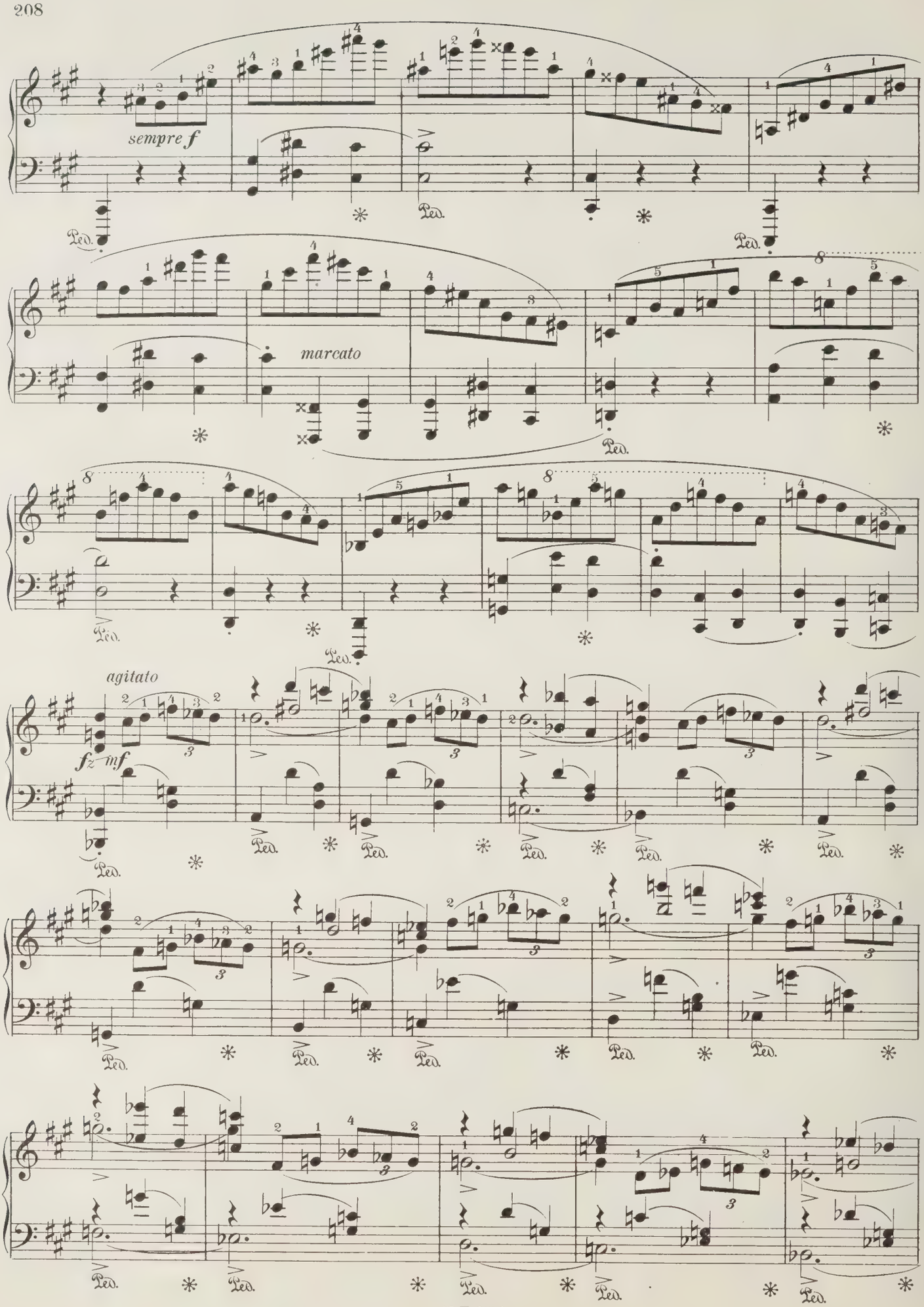

sostenuto e più lento
sotto voce
una corda
semplice
delicatissimo
a piacere
pp
slentando
pespr.
tre corde

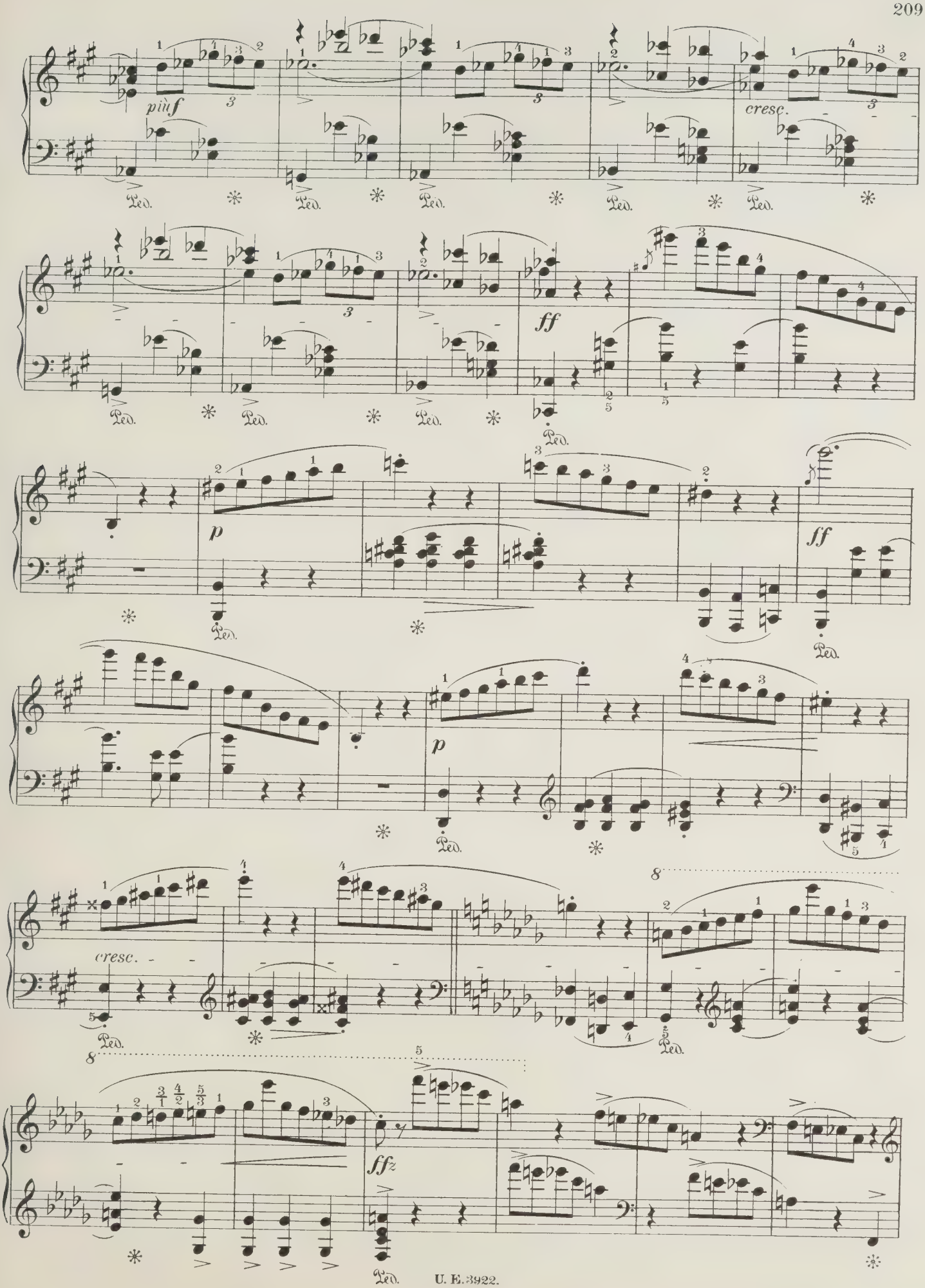

legato
simile
legato
poco rit.
a tempo
p leggiero
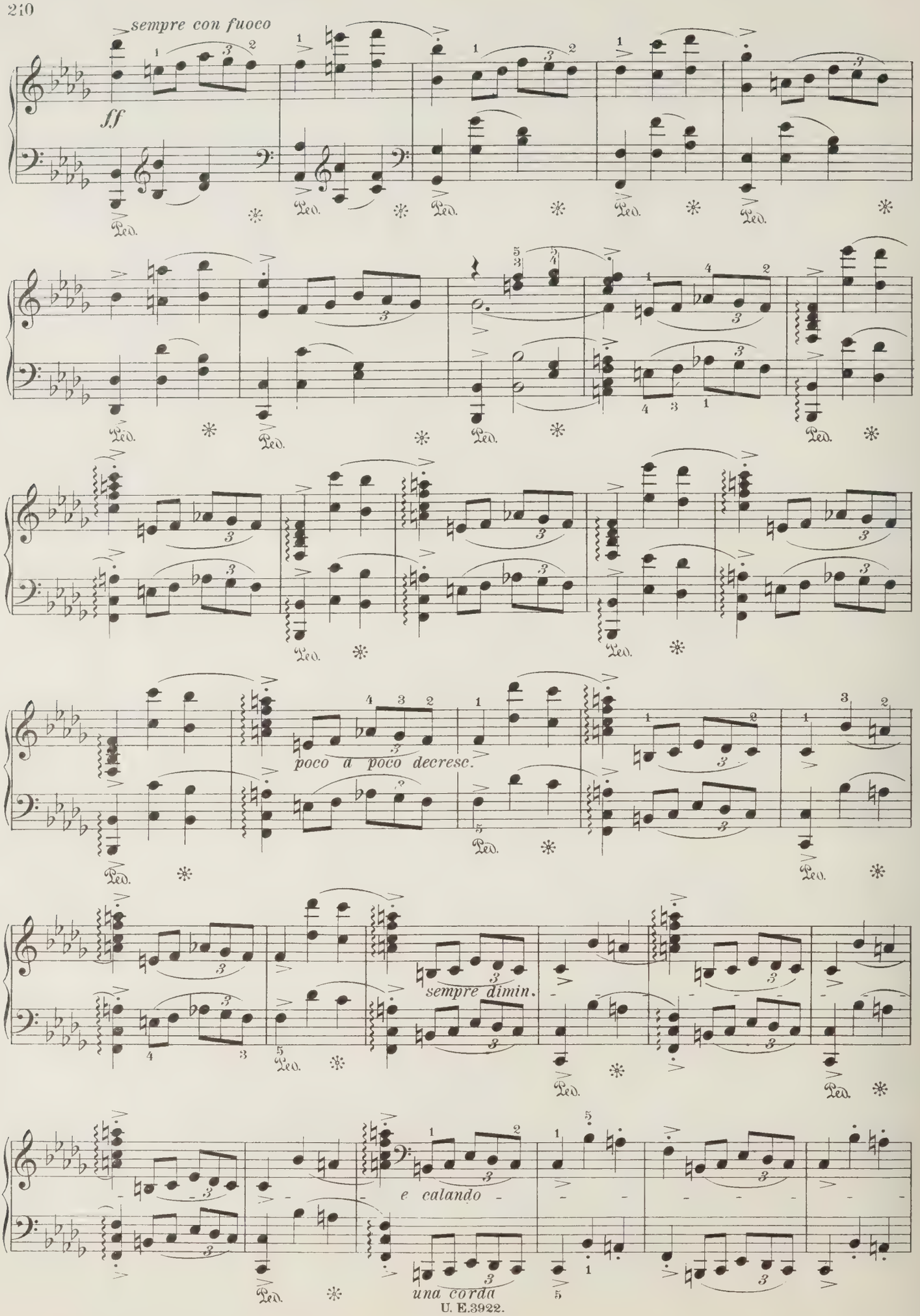

f
cresc. ed animato
ff
fz
fz
mf sostenuto
una corda
con
sentimento
p semplice
delicatissimo
a piacere
Ped.

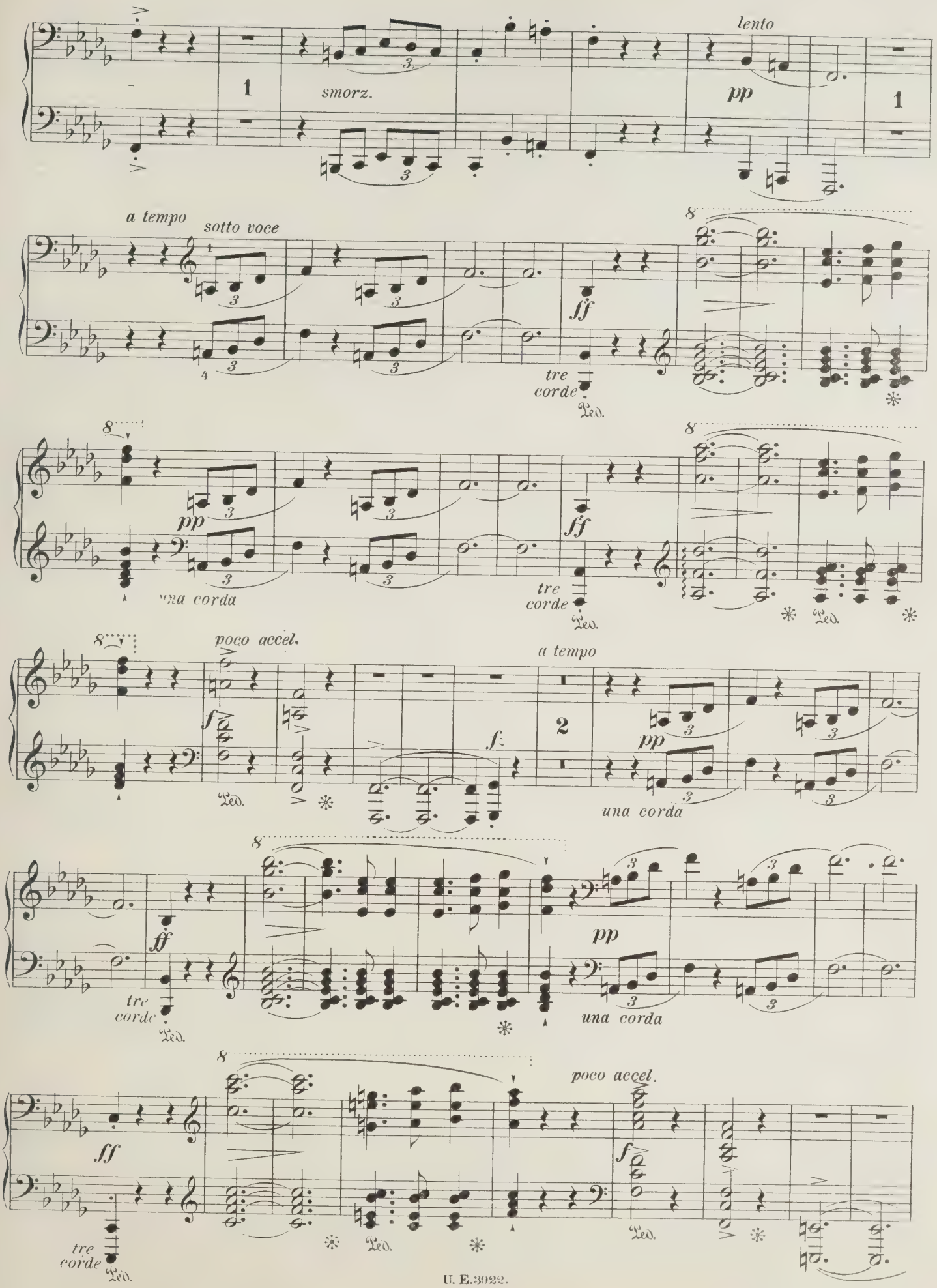

pp
slentando
p espress.
tre corde
legato
simile
Ped.
poco rit.
a tempo
p leggiero
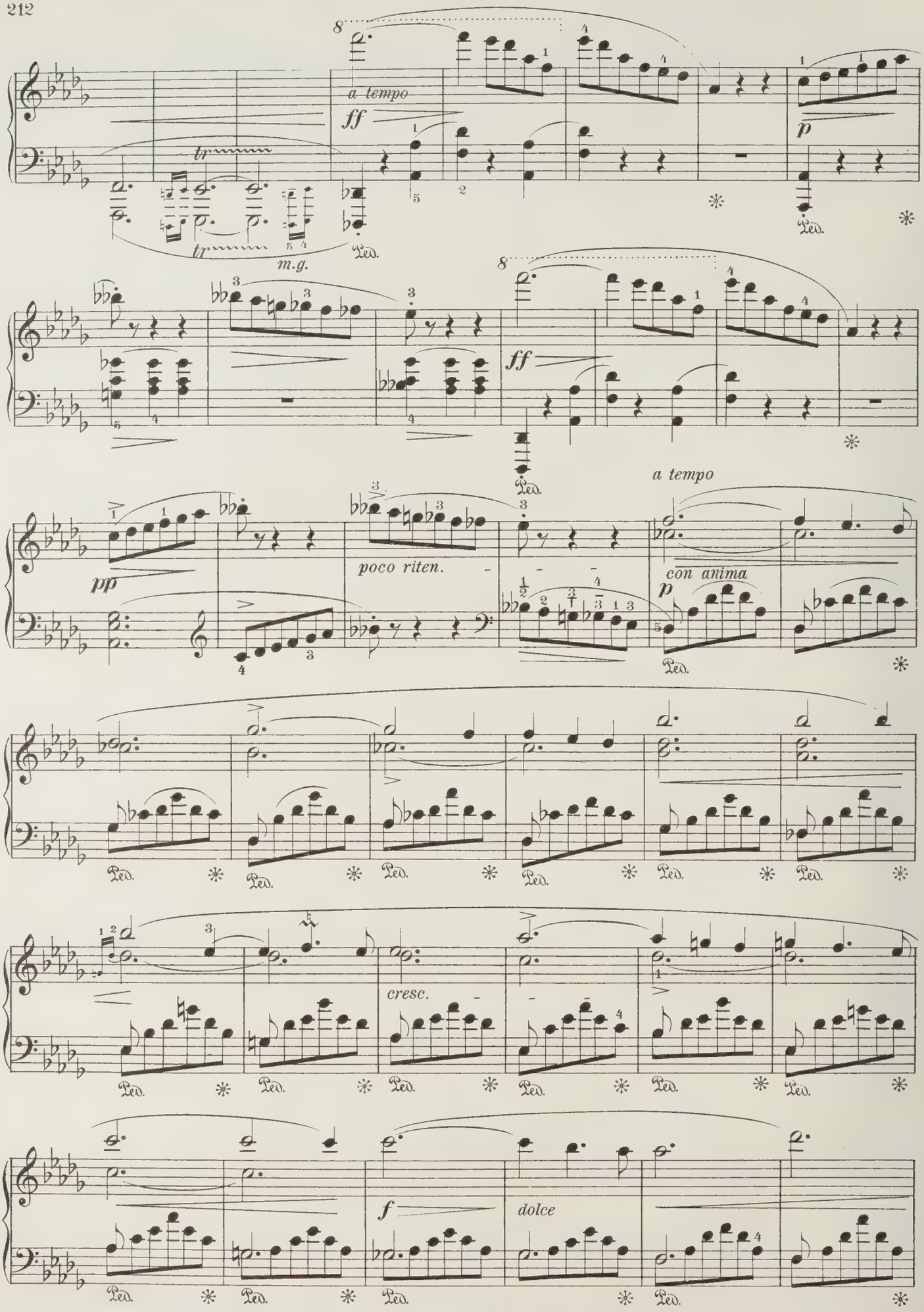

Ped.
cresc. ed animato
ff
fz
sempre f
m.g.

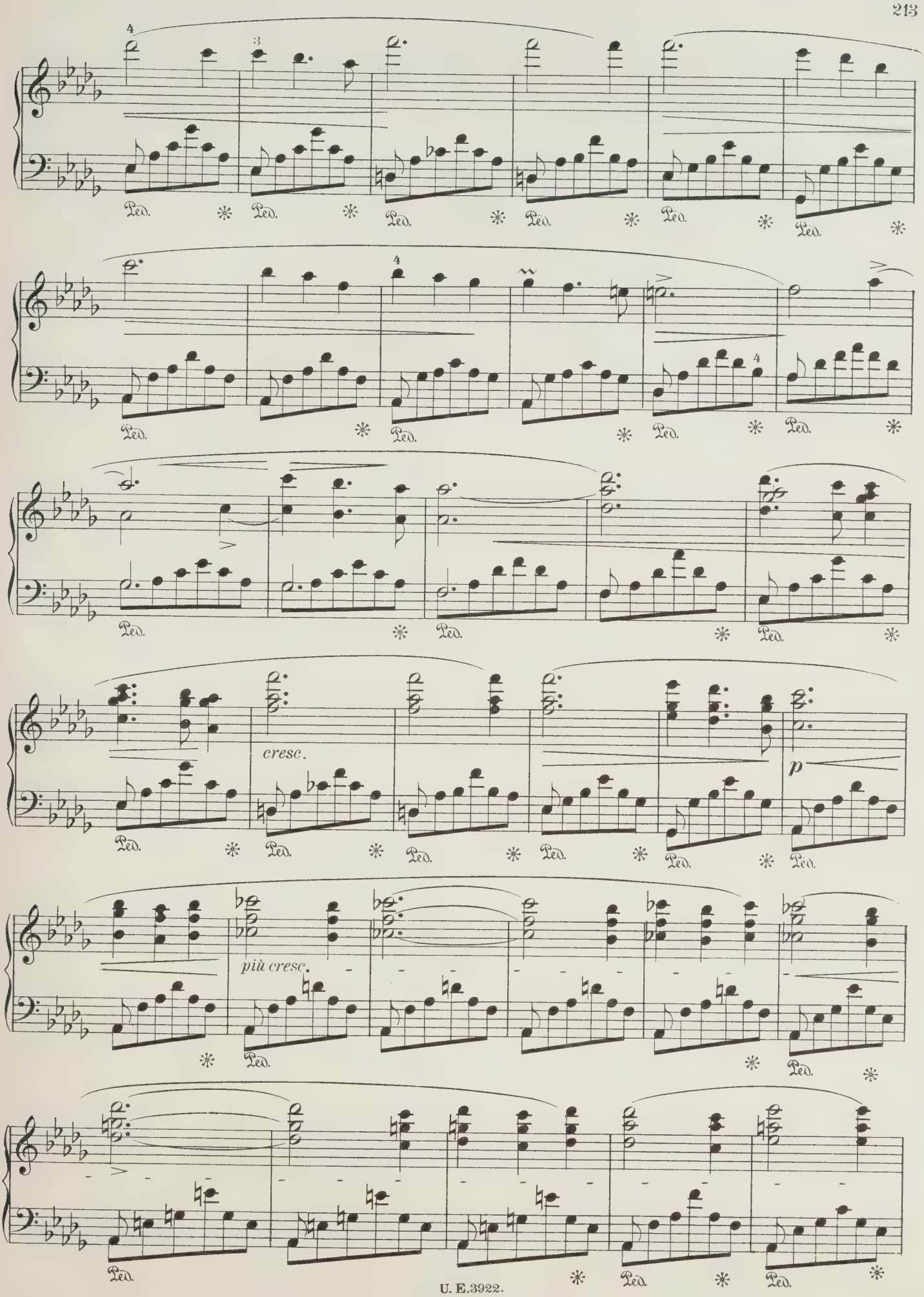

sempre f
marcato
agitato
fz mf
Ped.

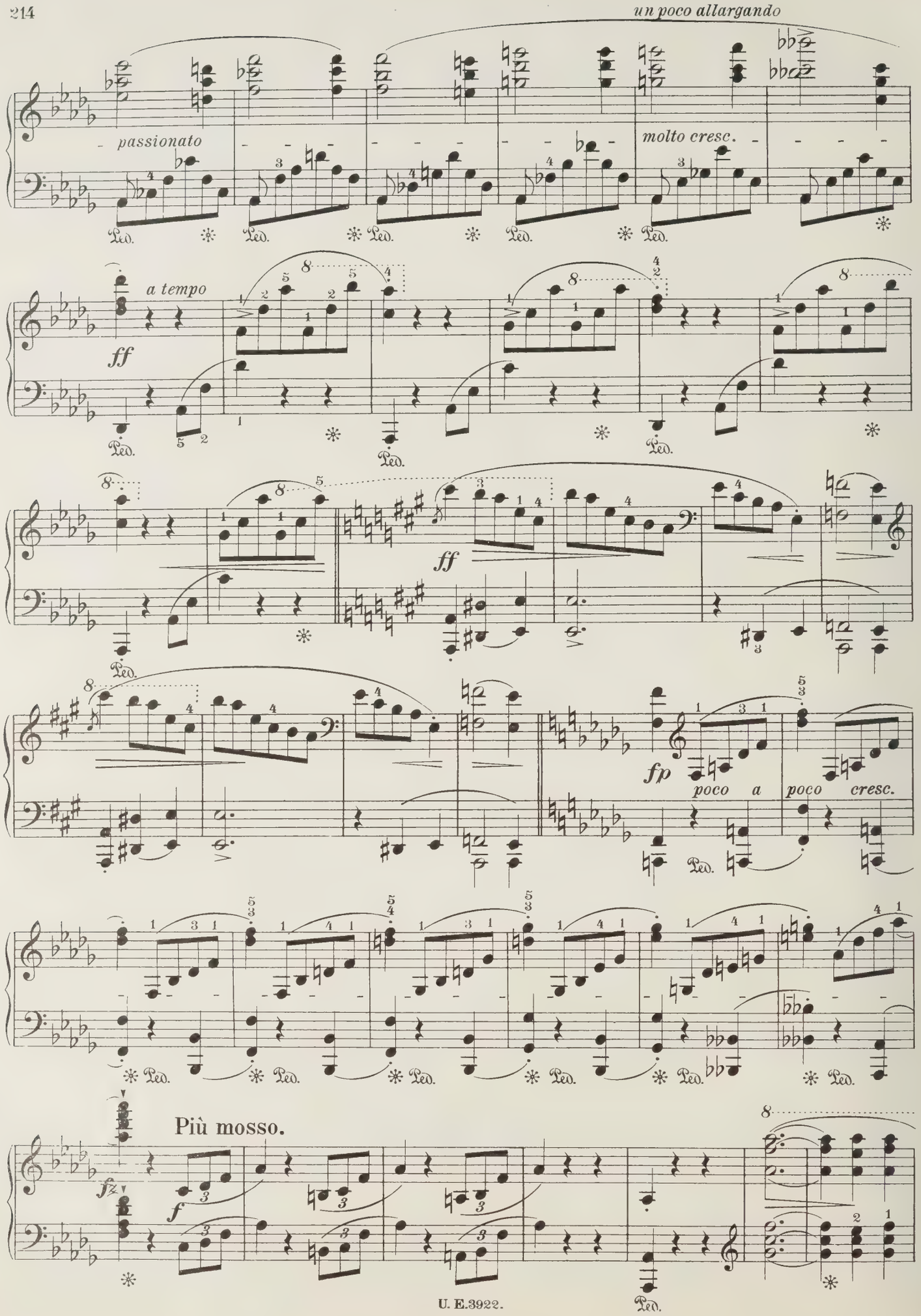

più f
cresc.
ff
p
p
ff
cresc.
ffz
Ped.

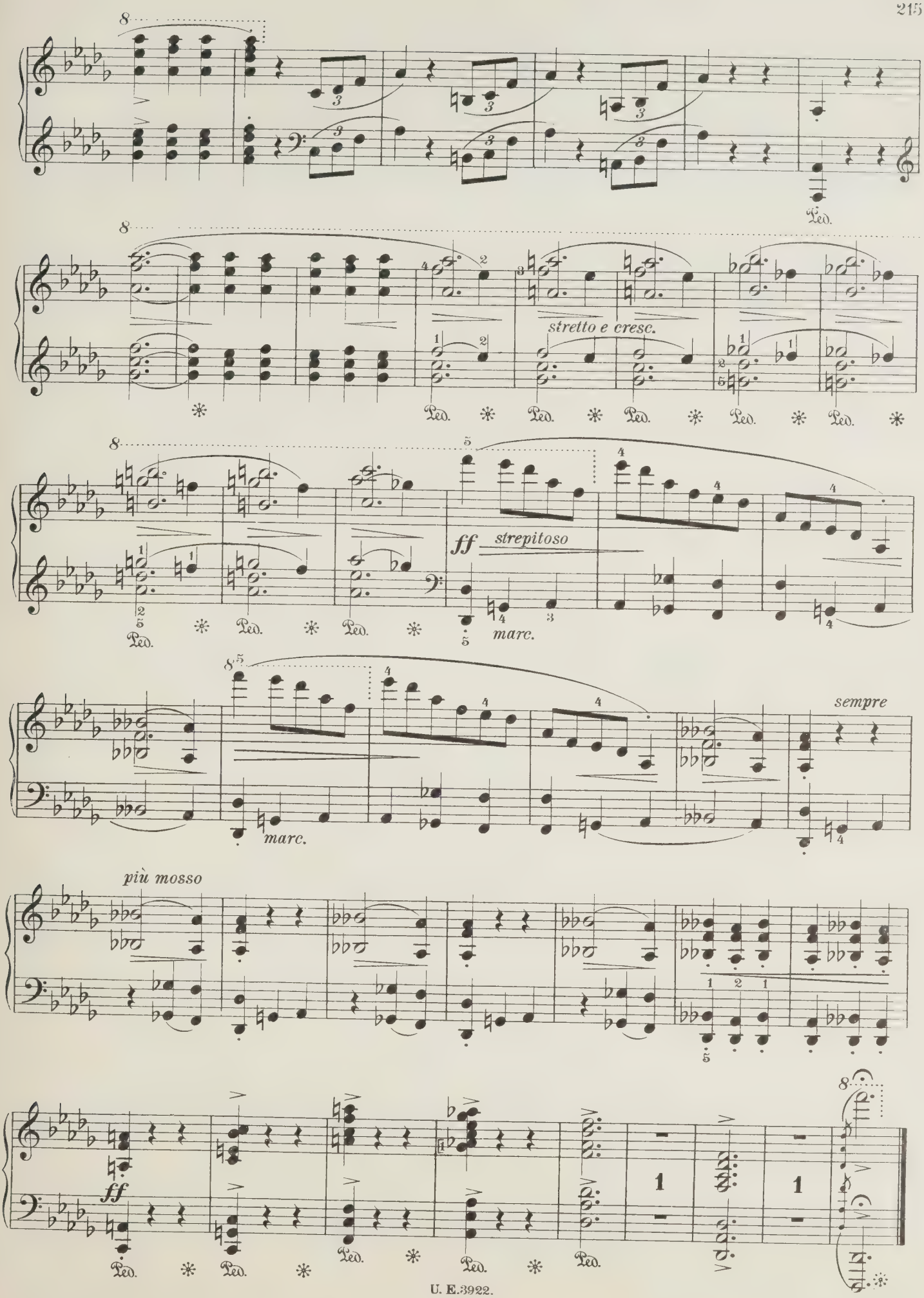

sempre con fuoco
ff
Ped.
poco a poco decresc.
sempre dimin.
e calando
una corda


lento
smorz.
pp
a tempo
sotto voce
ff
tre corde
Ped.
una corda
poco accel.
f
2
tre corde
Ped.


a tempo
ff
tr
m.g.
p
poco riten.
pp
a tempo
con anima
p
cresc.
f
dolce
Ped.
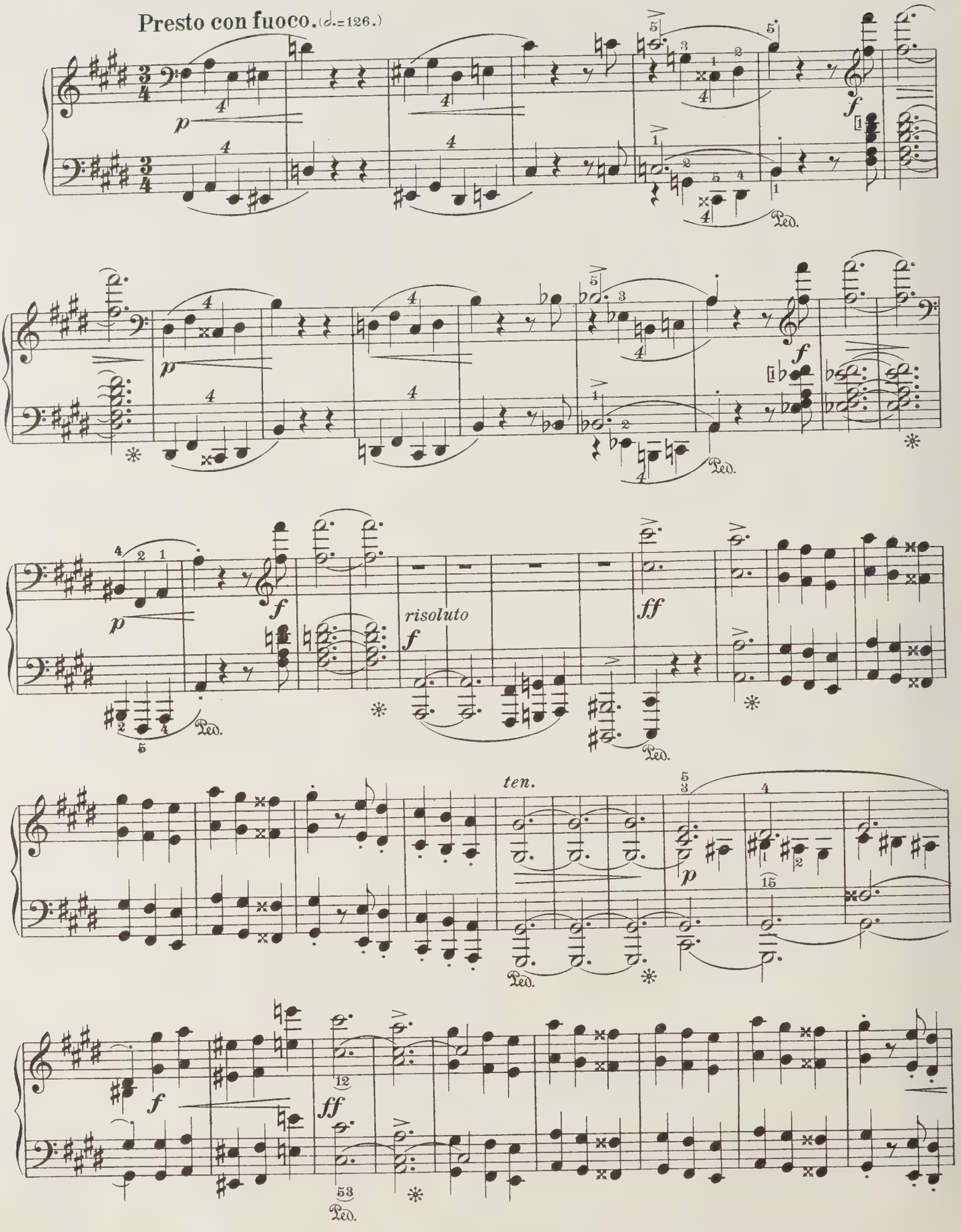

cresc.
più cresc.
p

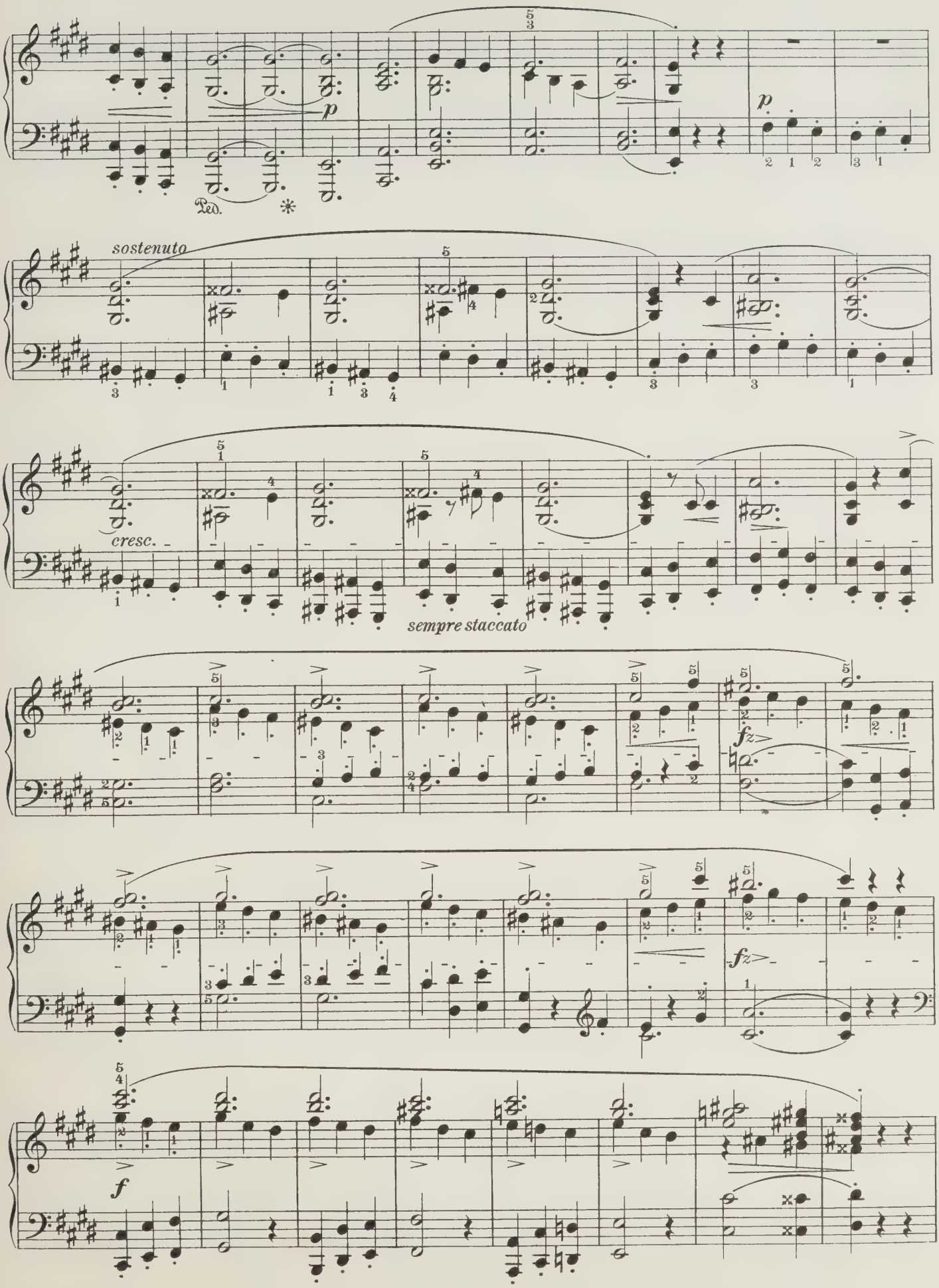

un poco allargando
passionato
molto cresc.
a tempo
ff
ff
fp
poco a poco cresc.
Più mosso.
fz
f
Ped.
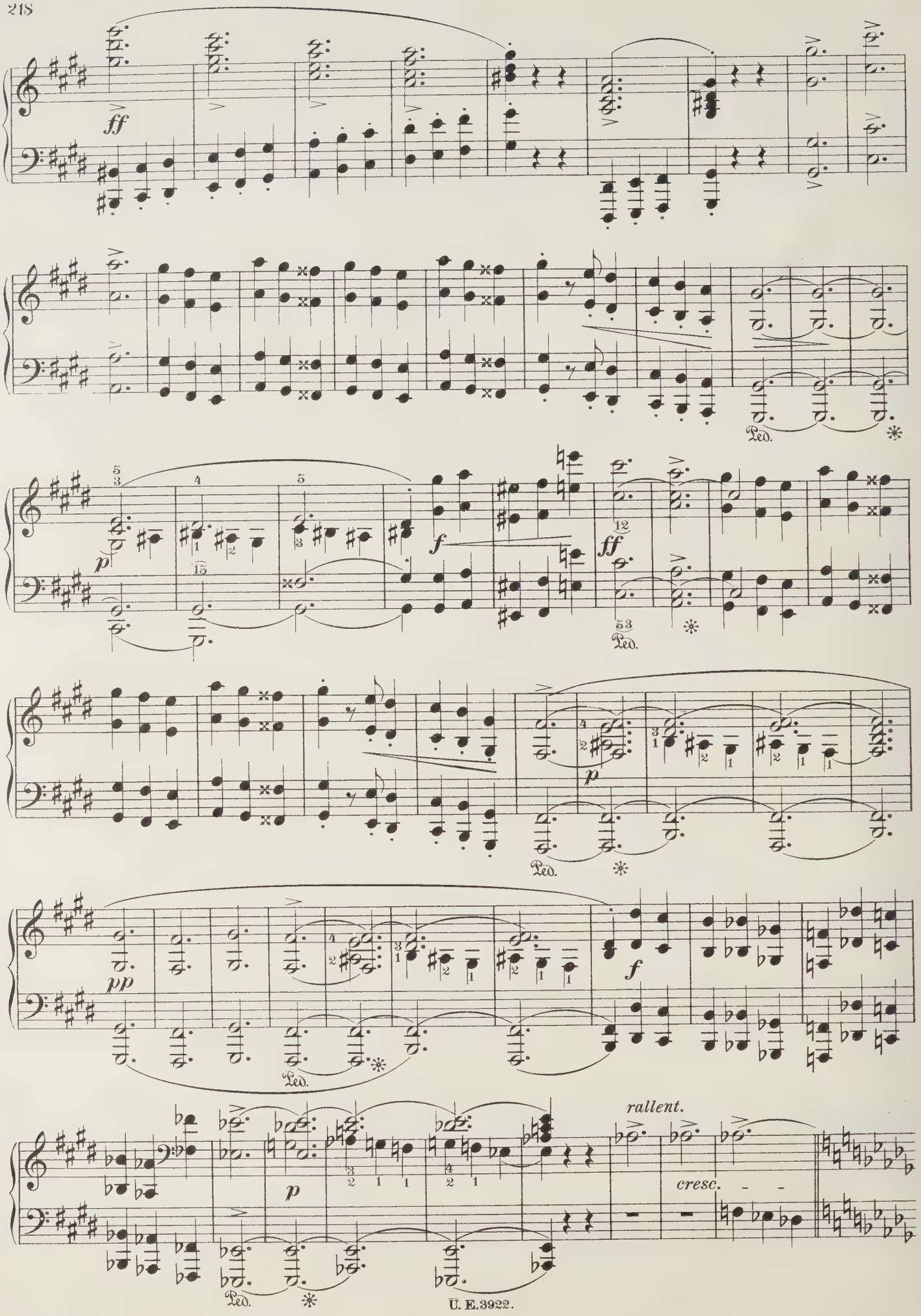

stretto e cresc.
ff strepitoso
marc.
marc.
sempre
più mosso
ff
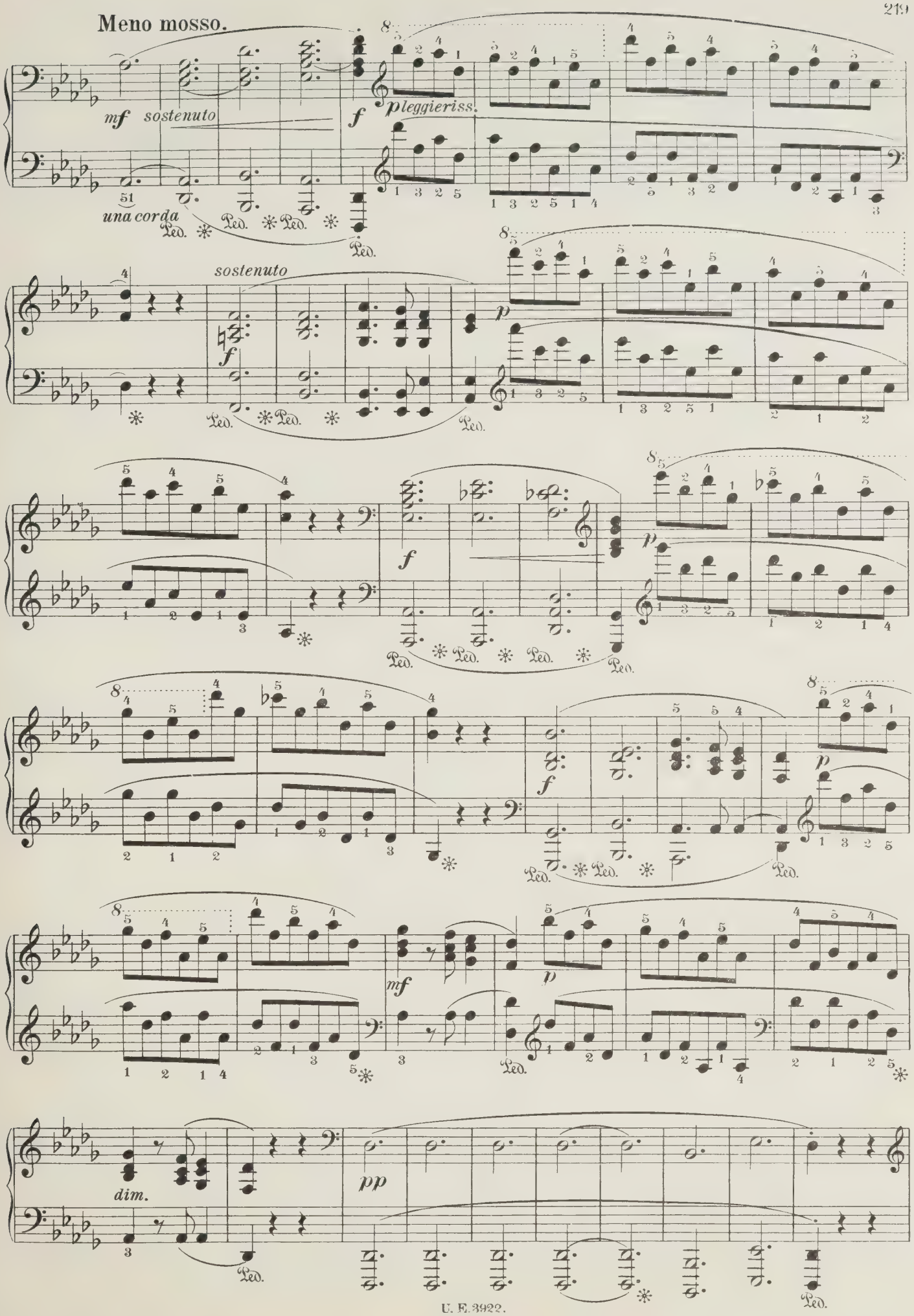
Scherzo III.
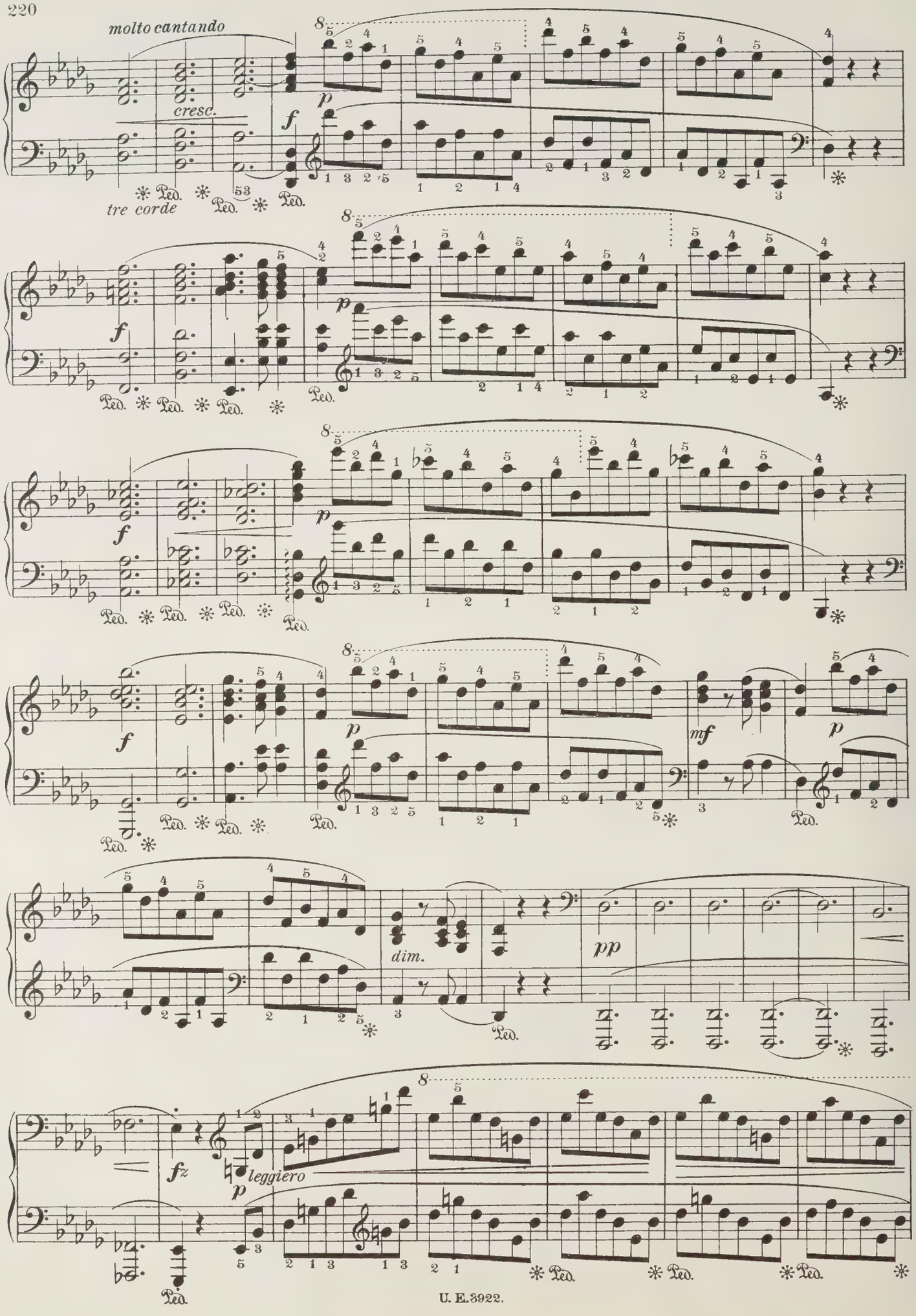
Op. 39.

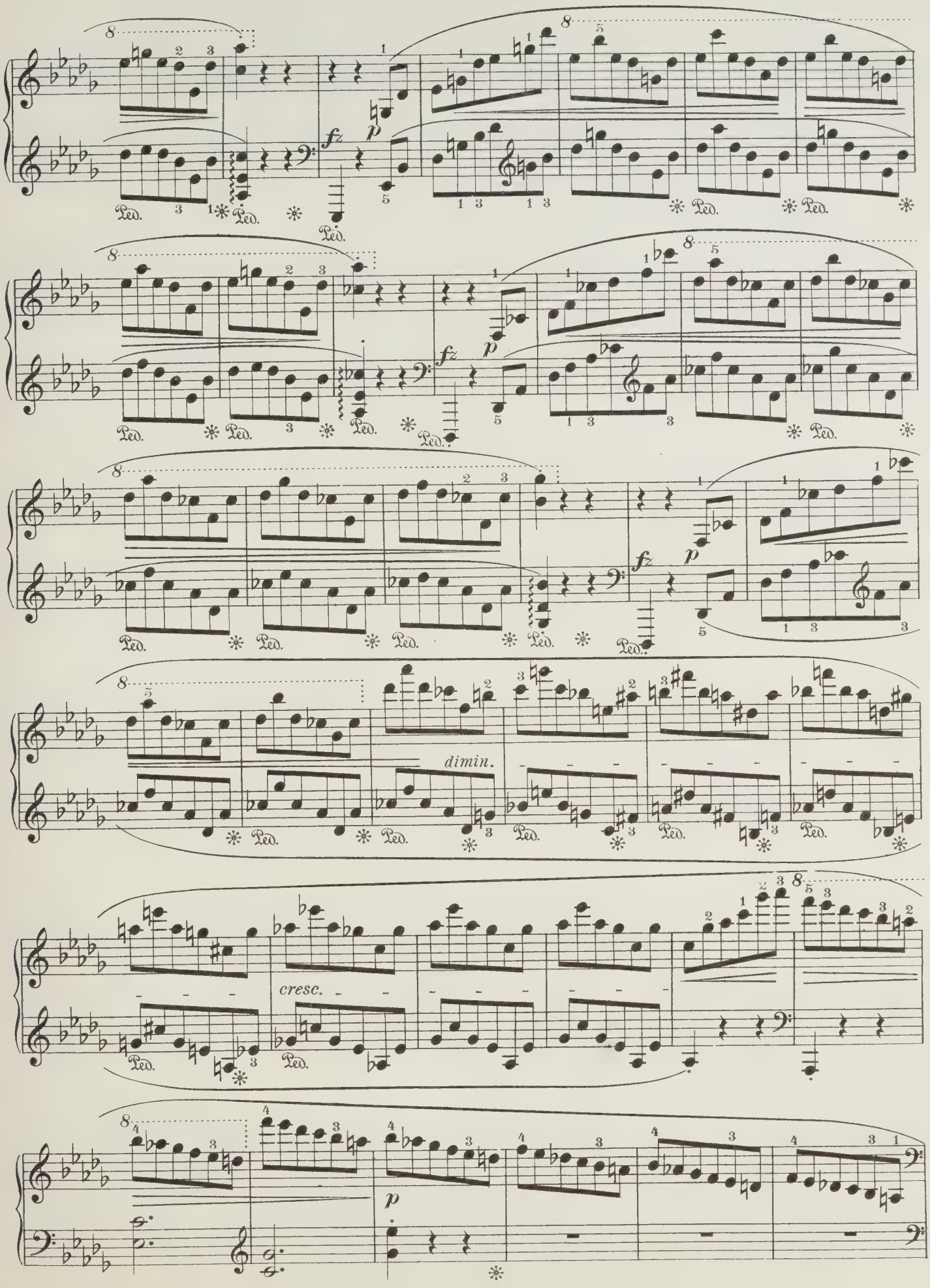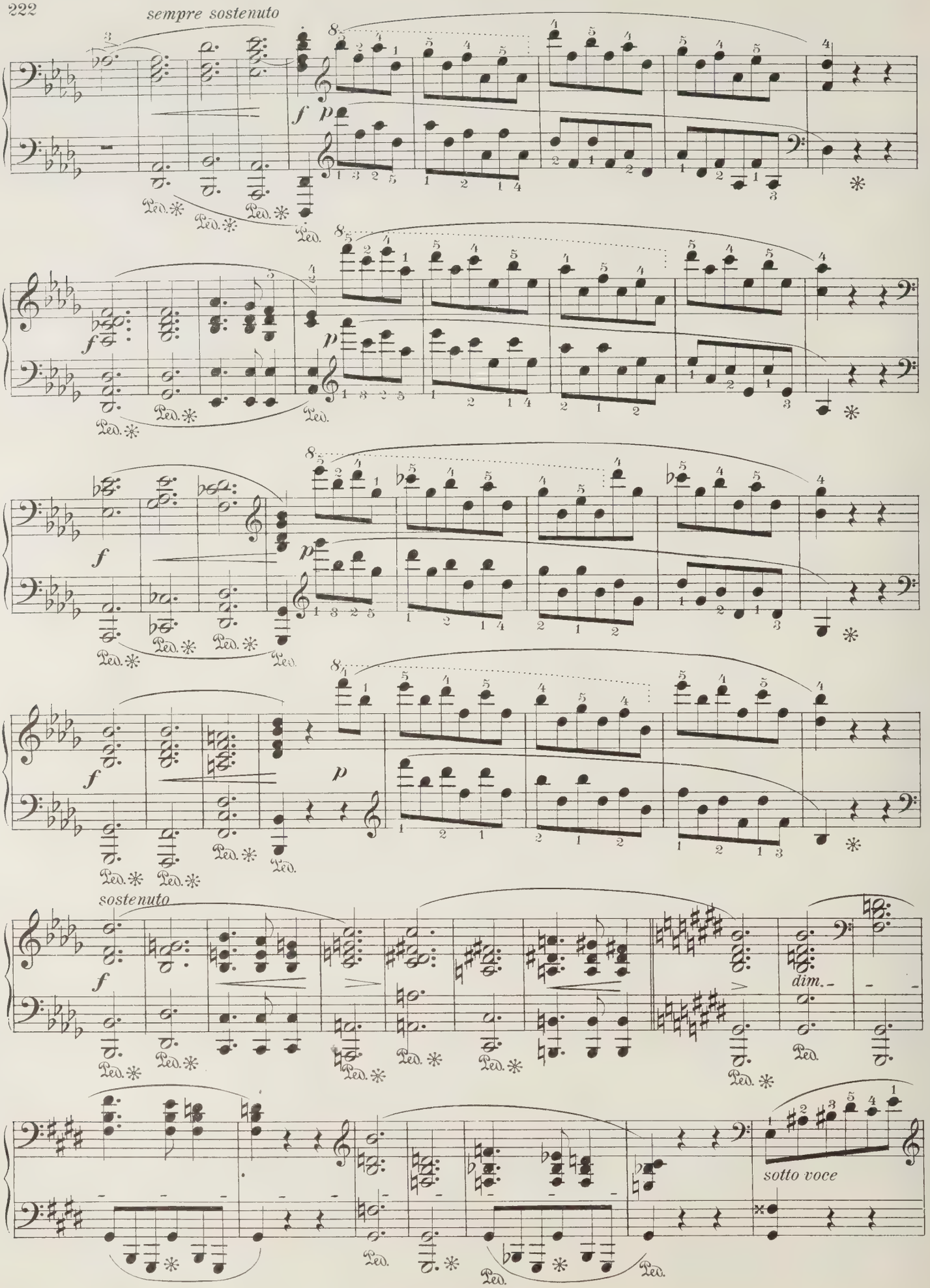



p
Ped.
*
sostenuto
cresc.
sempre staccato
fz
fz
f
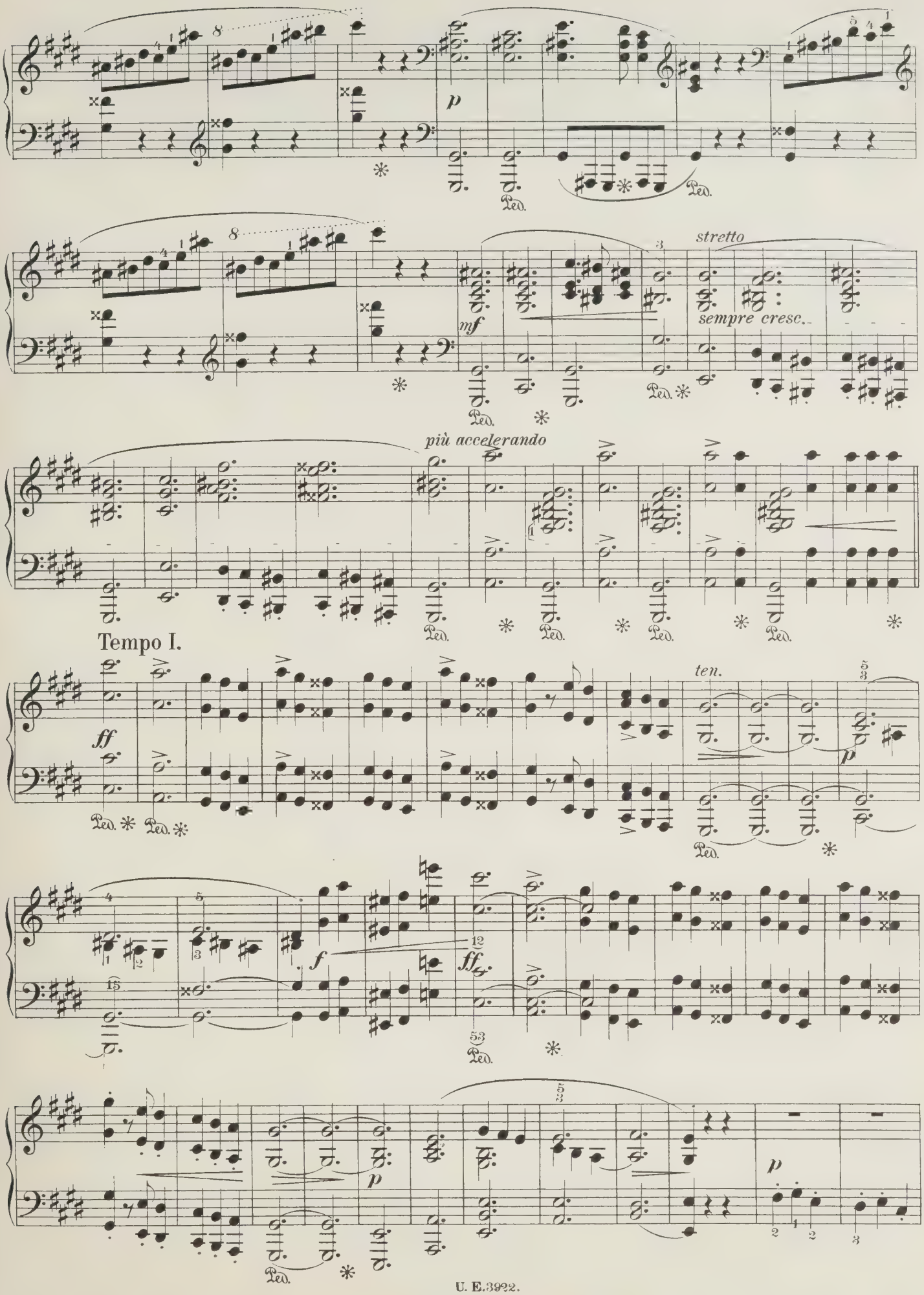

ff
Ped.
p
f
ff
pp
rallent.
cresc.
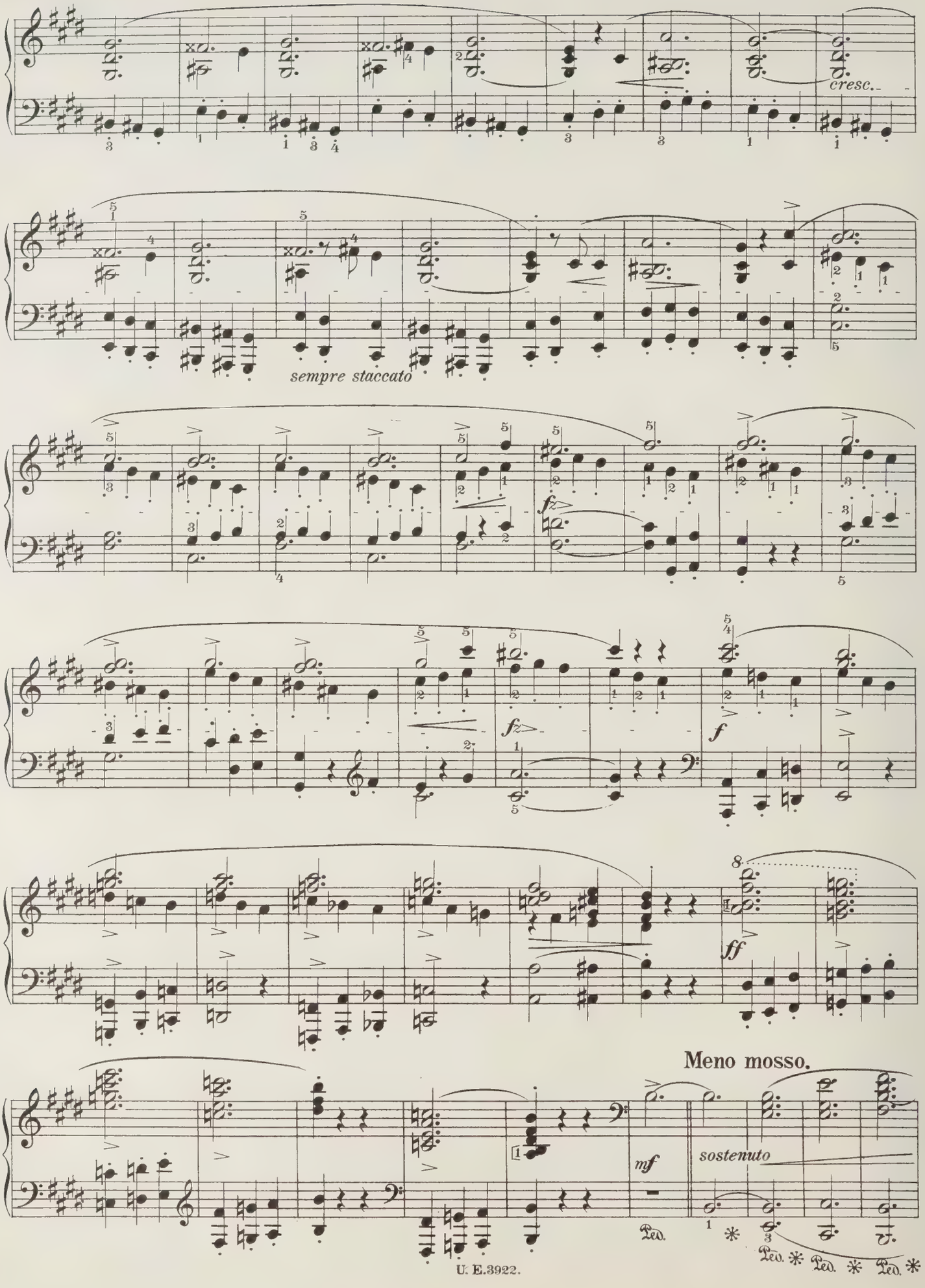

Meno mosso.
mf sostenuto
una corda
f
pleggieriss.
sostenuto
p
dim.
pp

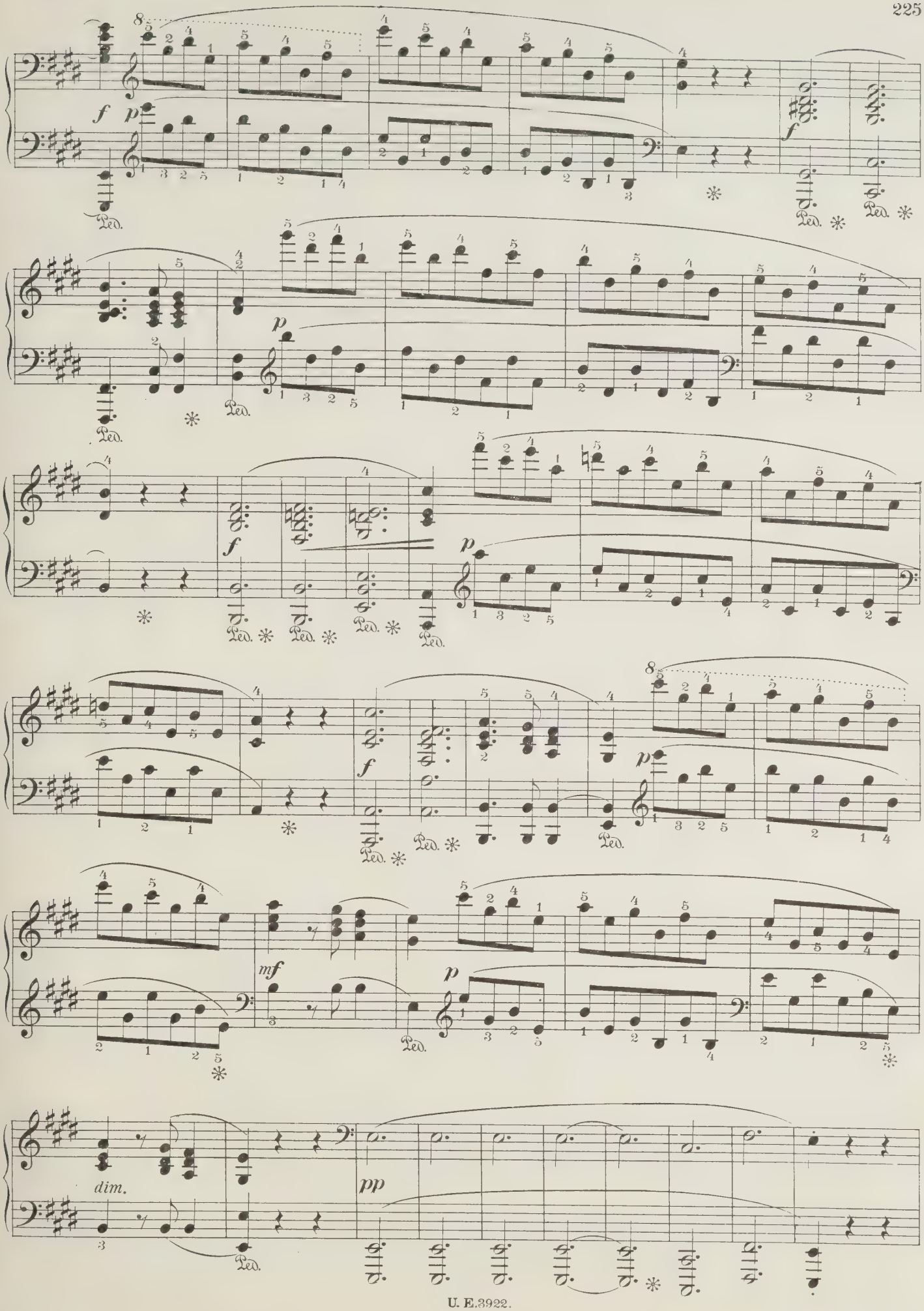

molto cantando
cresc.
tre corde
dim.
leggiero
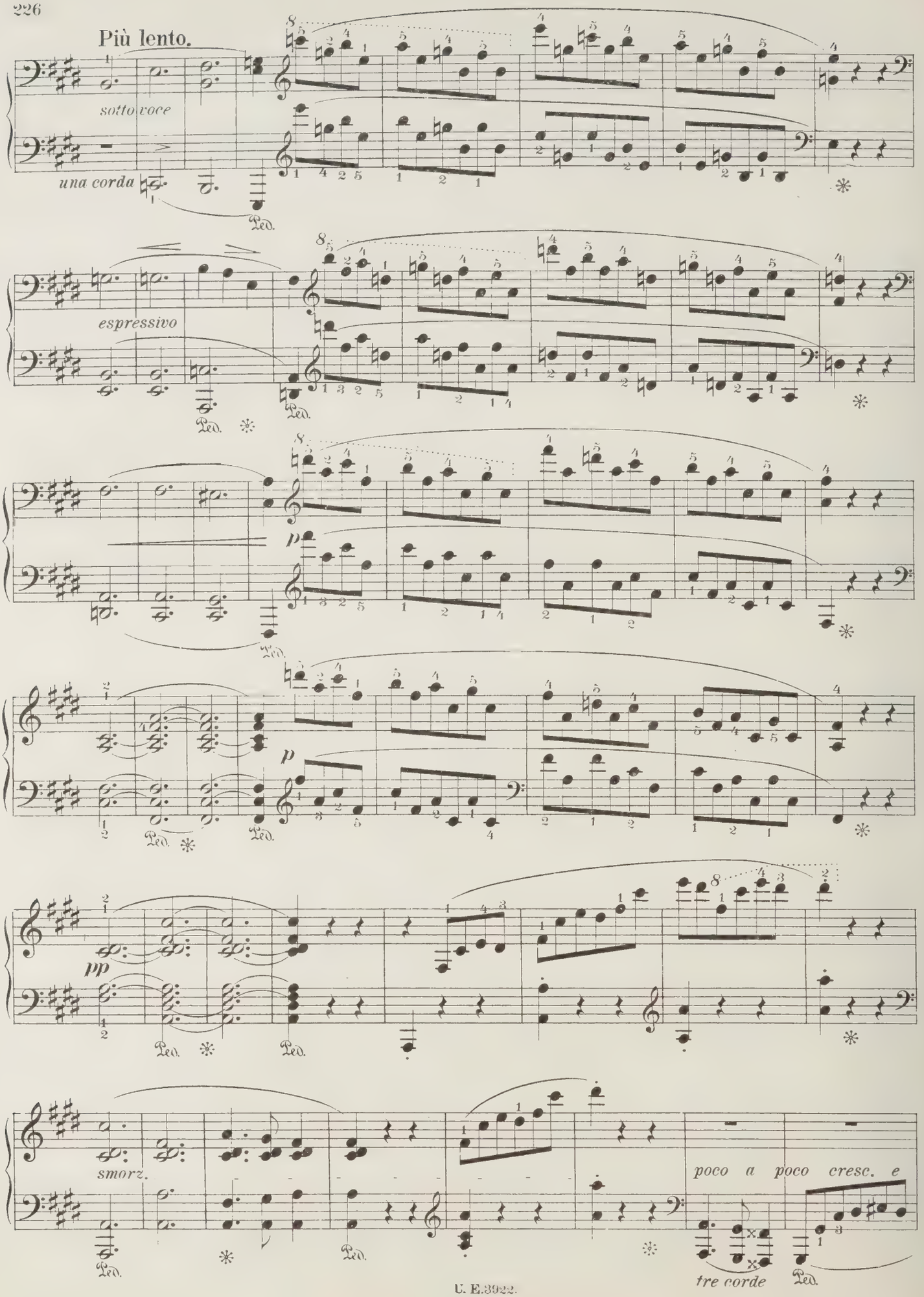

fz
p
Ped.
dimin.
cresc.
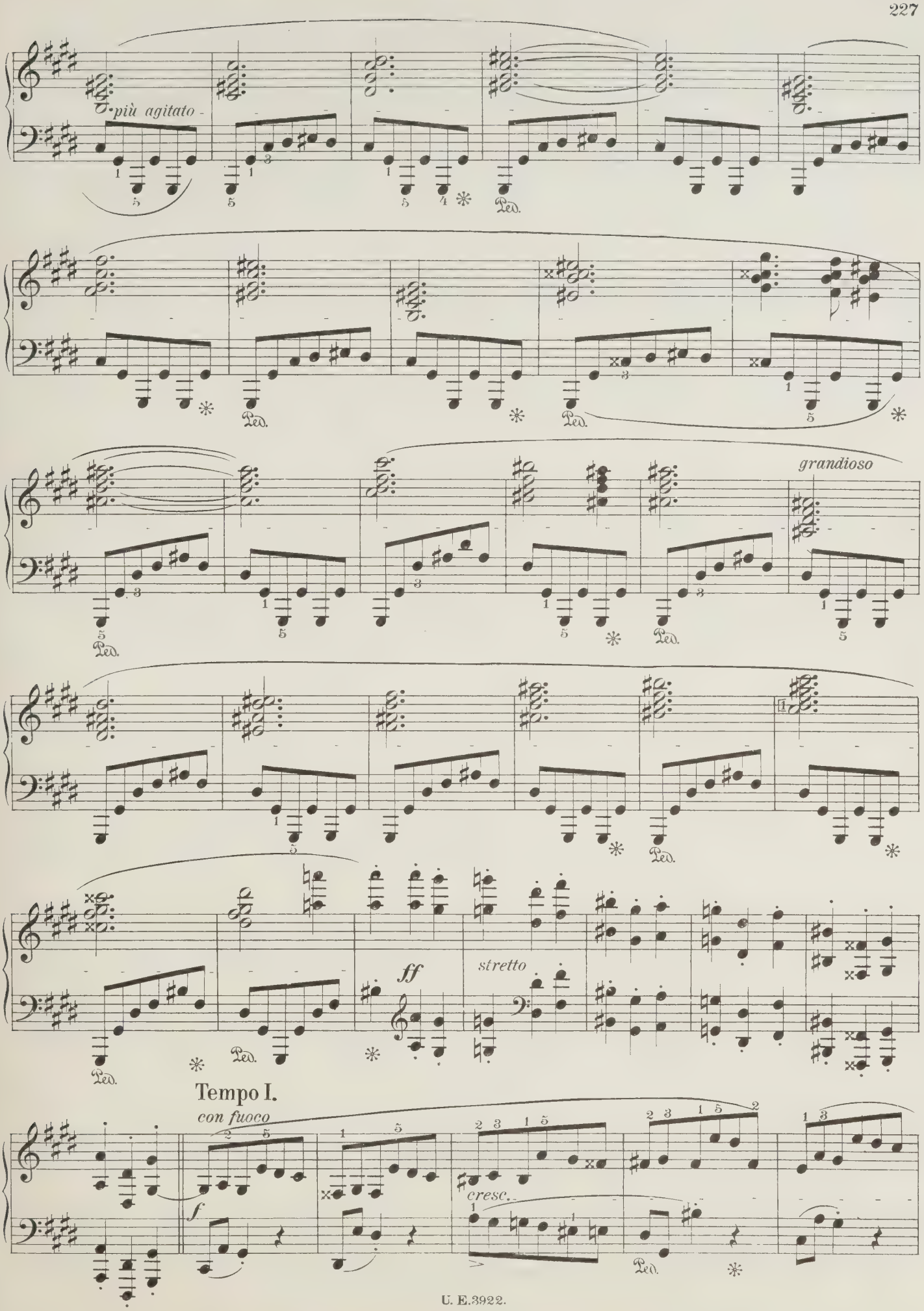

sempre sostenuto
sostenuto
dim.
sotto voce

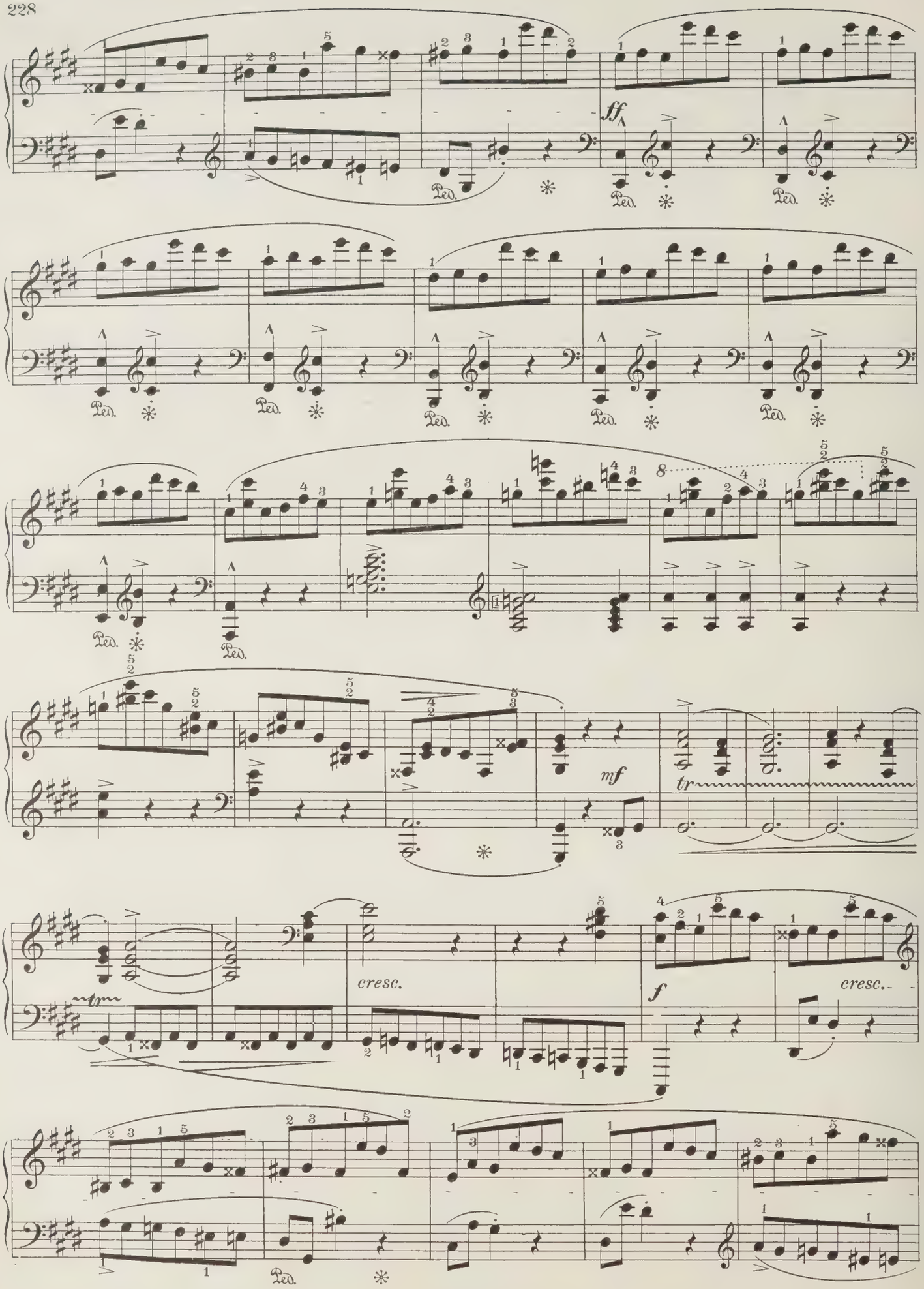

p
Ped.
mf
stretto
sempre cresc.
più accelerando
Tempo I.
ff
ten.
f
ff
p
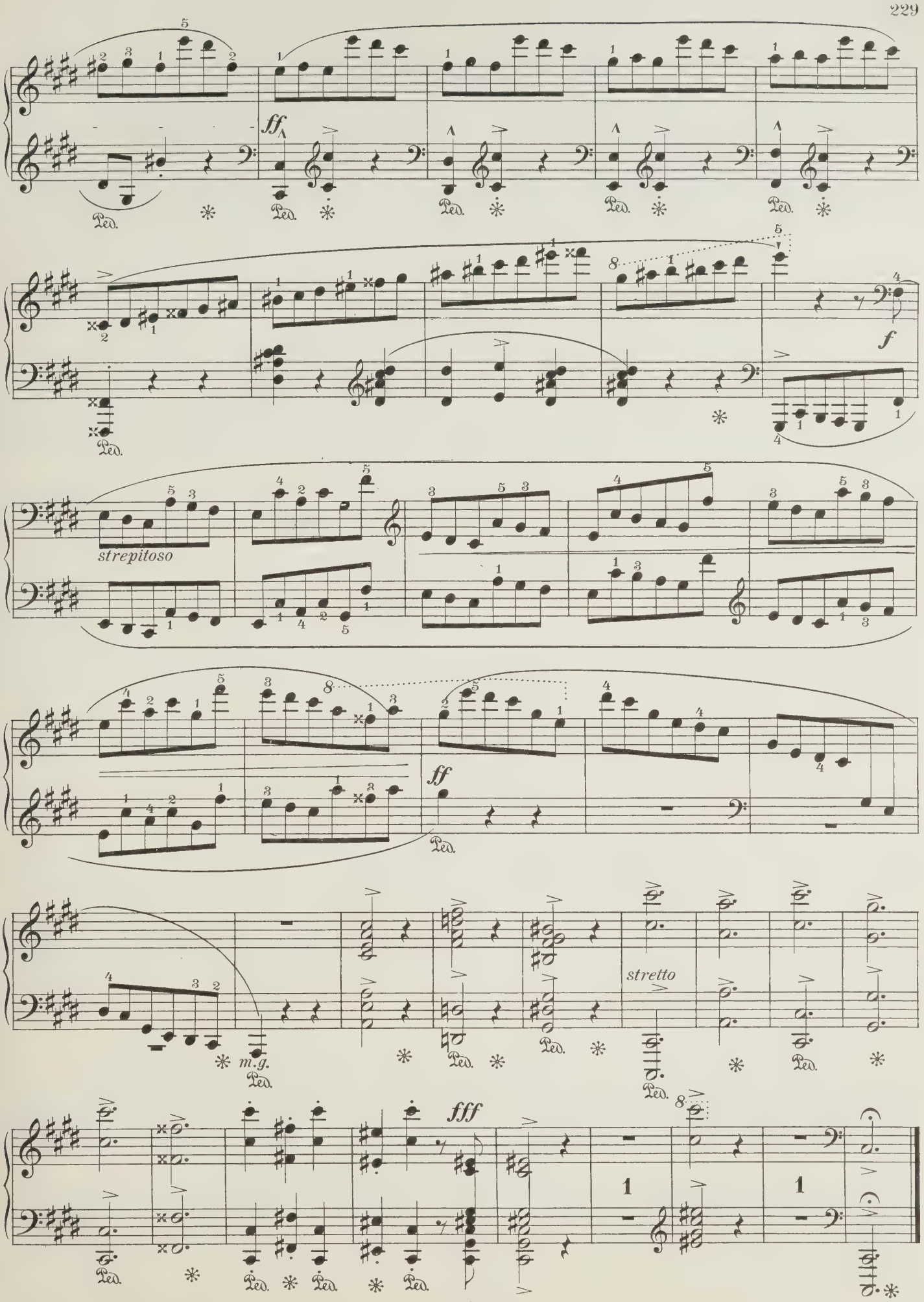

cresc.
sempre staccato
fz
fz
f
ff
Meno mosso.
mf
sostenuto
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


f
p
Ped.
*
f
p
Ped.
*
f
p
Ped.
*
p
Ped.
*
mf
p
Ped.
dim.
pp
Ped.
*


Più lento.
sotto voce
una corda
Ped.
espressivo
p
pp
smorz.
poco a poco cresc. e
tre corde


più agitato
Ped.
grandioso
ff
stretto
Tempo I.
con fuoco
f
cresc.
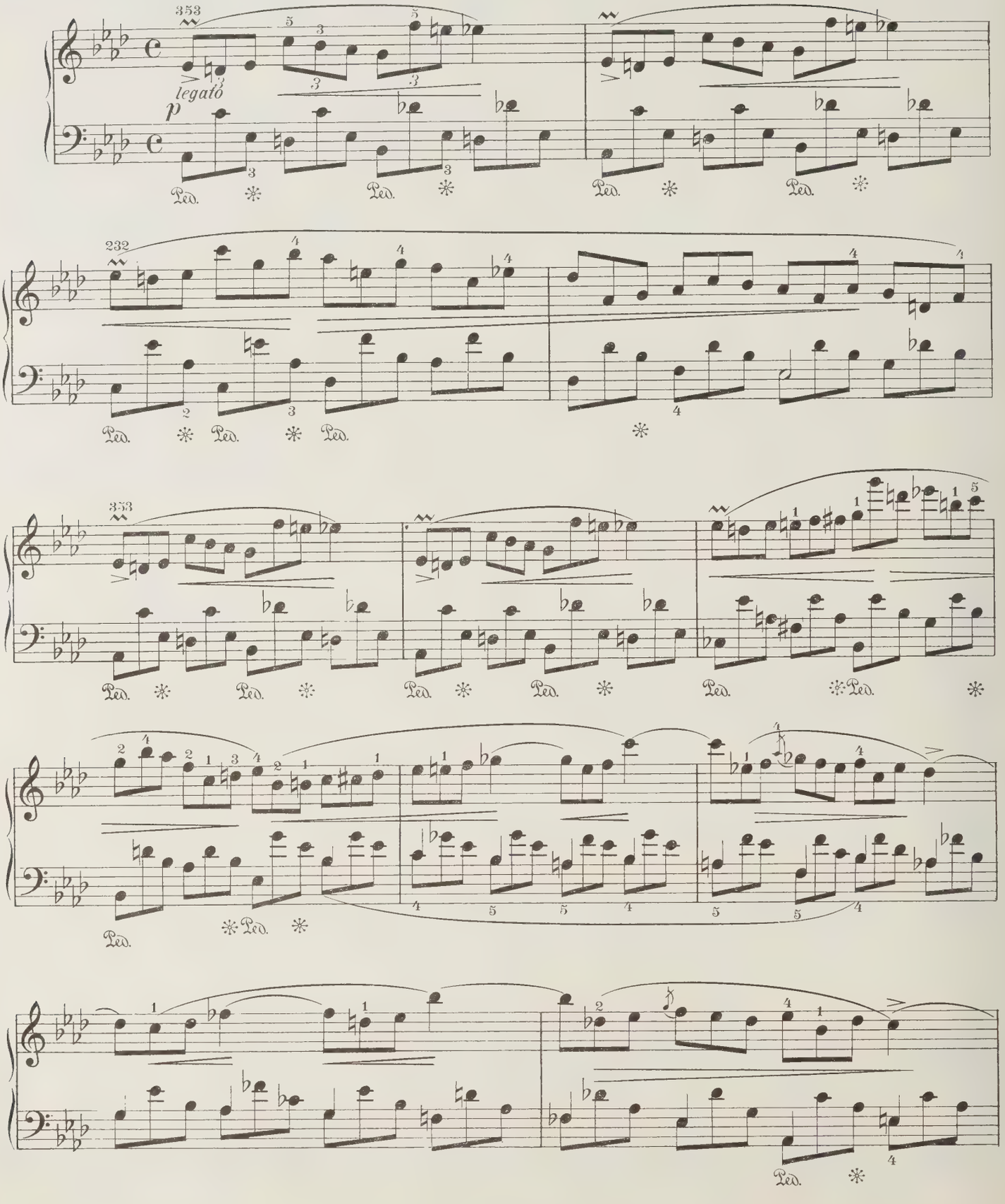

ff
Ped.
mf
tr
cresc.
f
cresc.
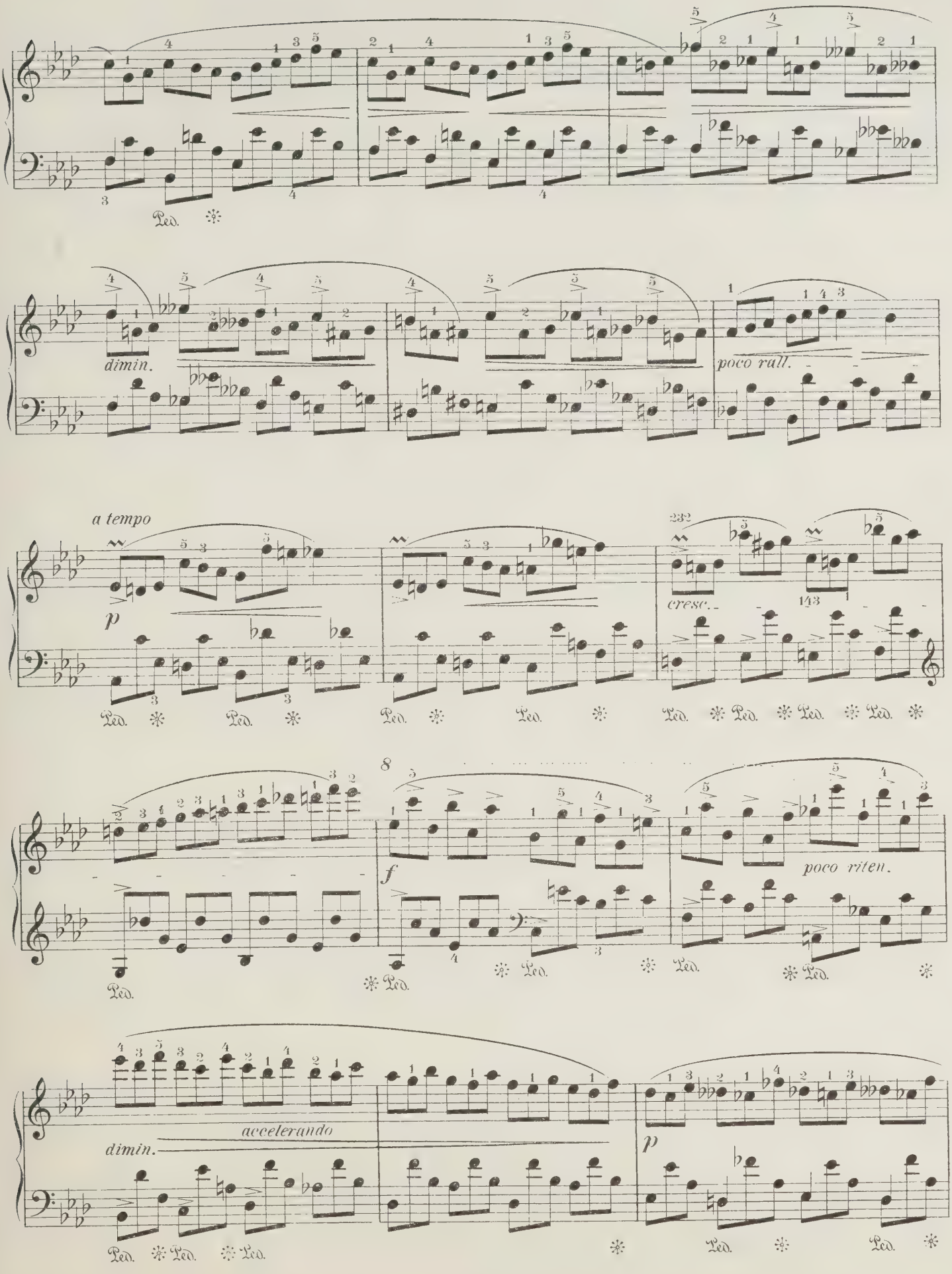

ff
Ped.
f
strepitoso
ff
stretto
m.g.
fff
8
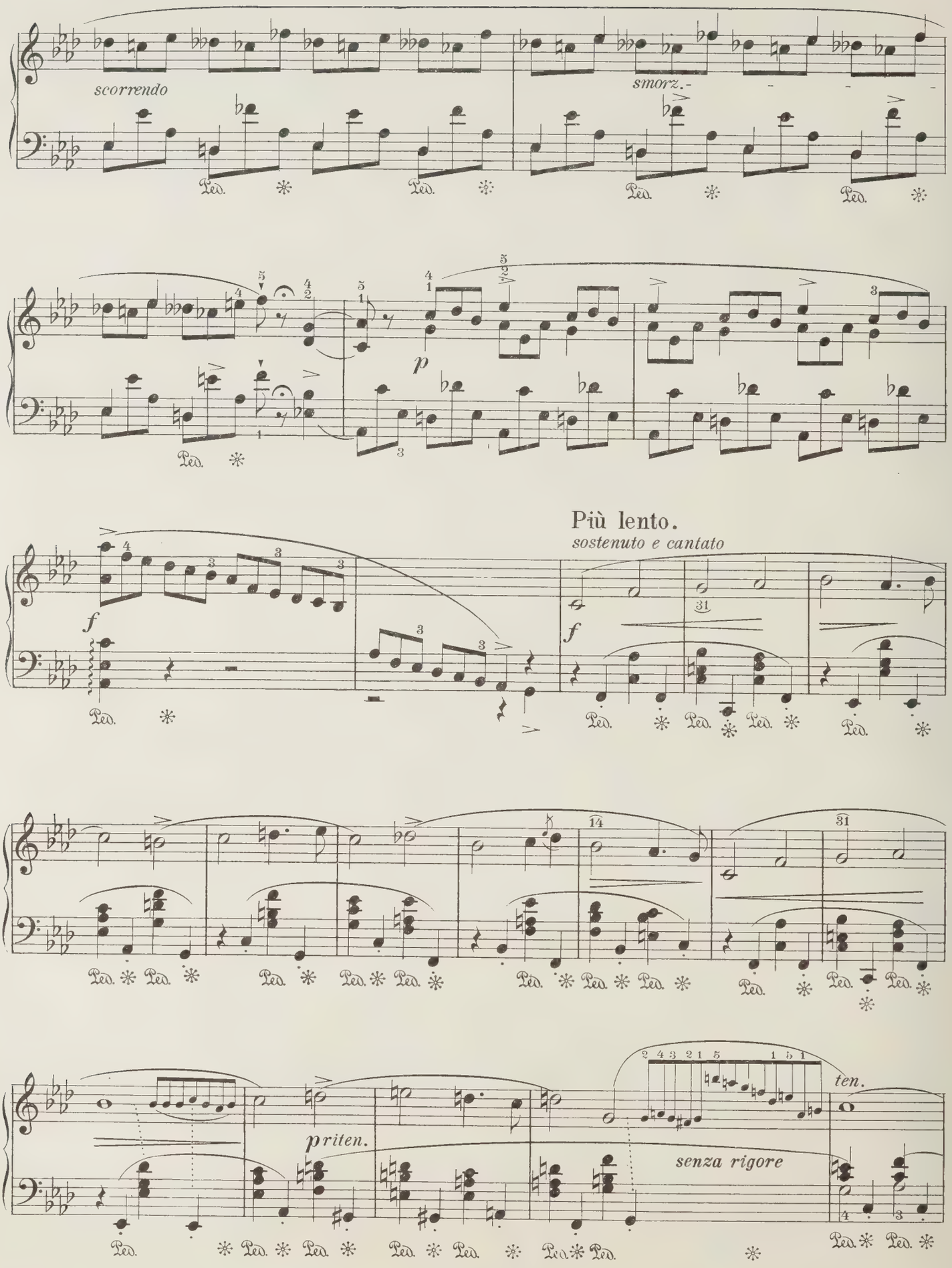
Impromptu 1.
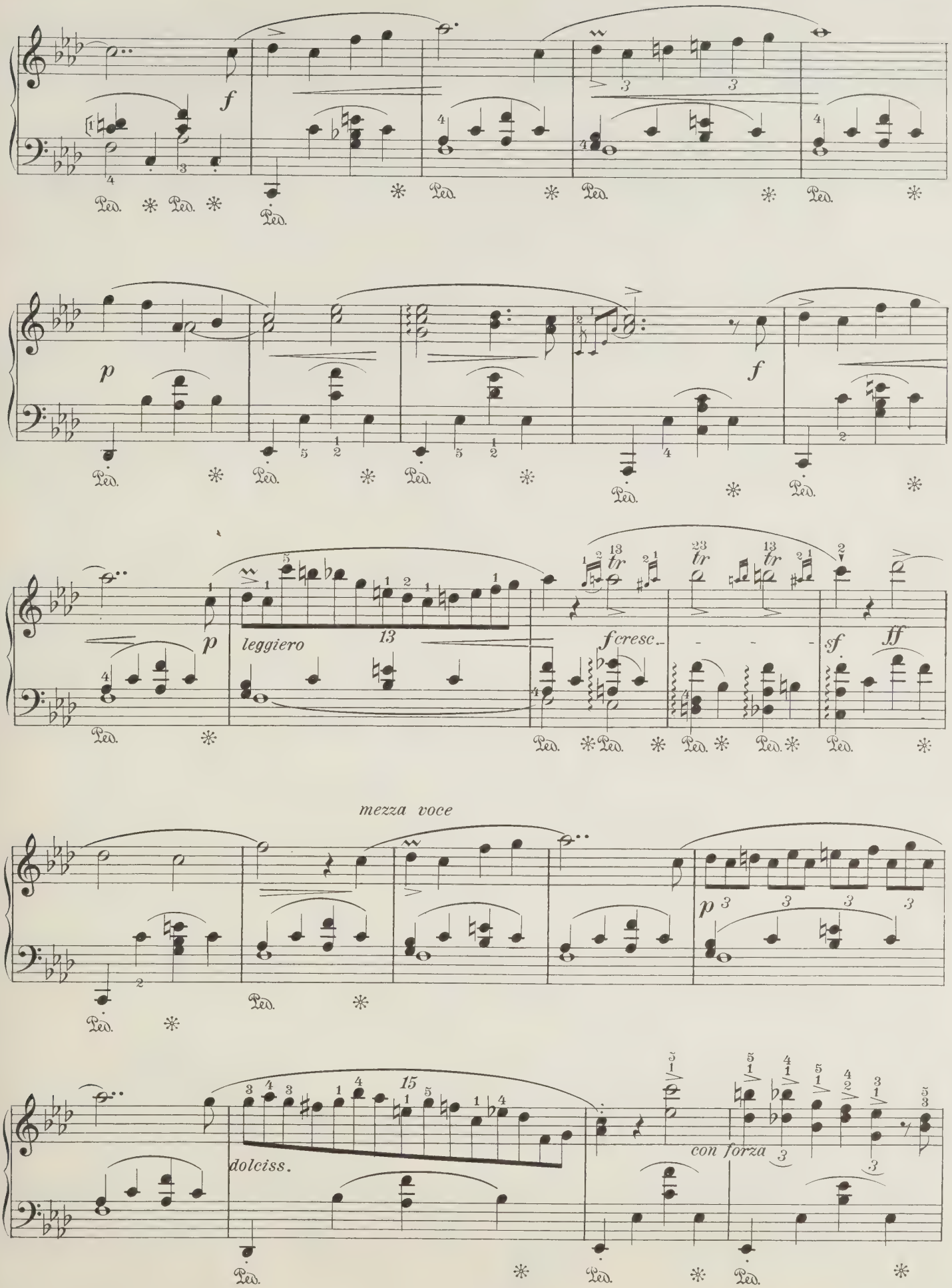
Allegro assai, quasi presto.
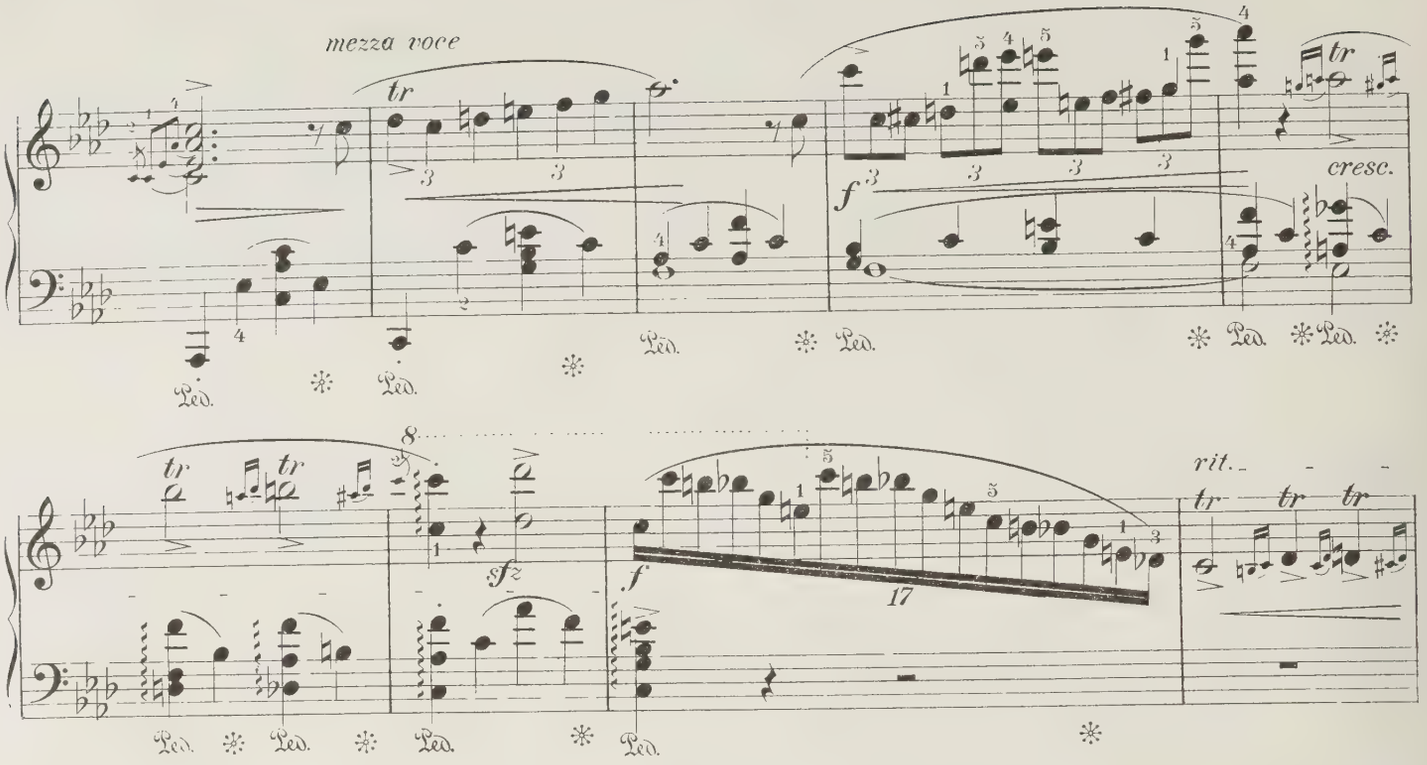
Op. 29.
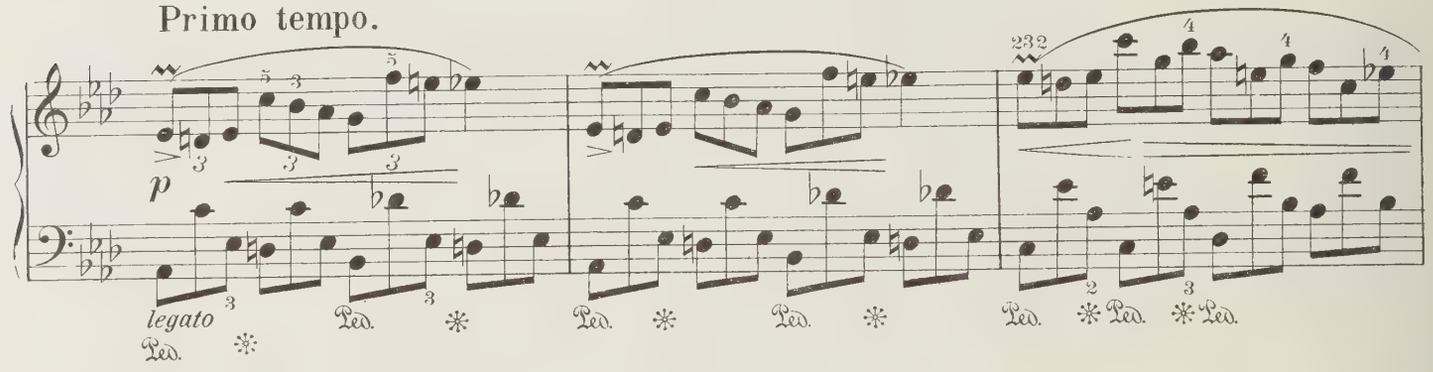



dimin.
poco rall.
a tempo
p
cresc.
poco riten.
f
accelerando
dimin.
p
Ped.
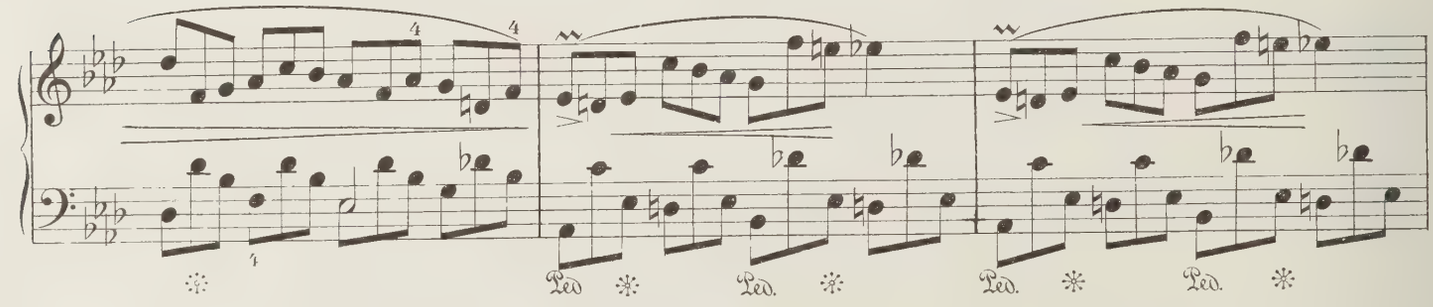

scorrendo
smorz.
Più lento.
sostenuto e cantato
priten.
senza rigore
ten.
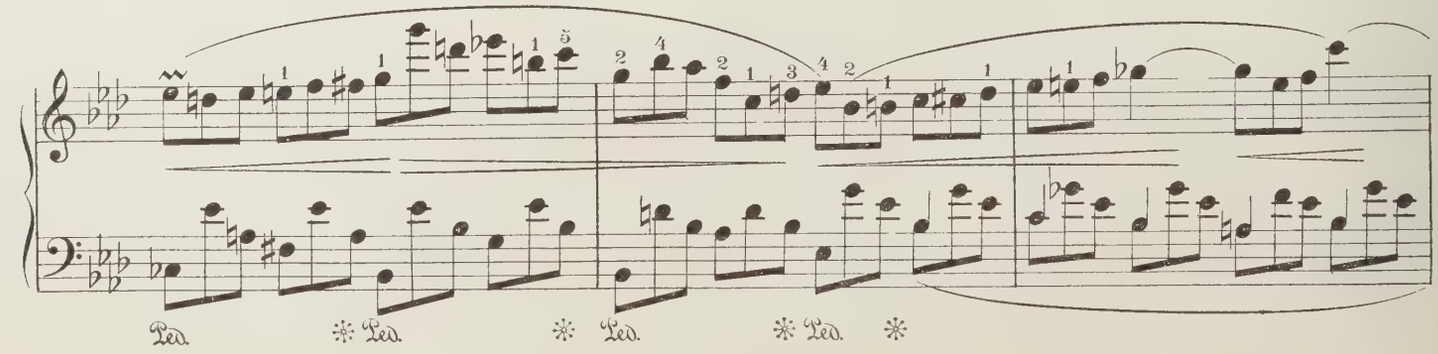

f
Ped.
p
leggiero
13
fcresc.
sf
ff
mezza voce
p
15
dolciss.
con forza
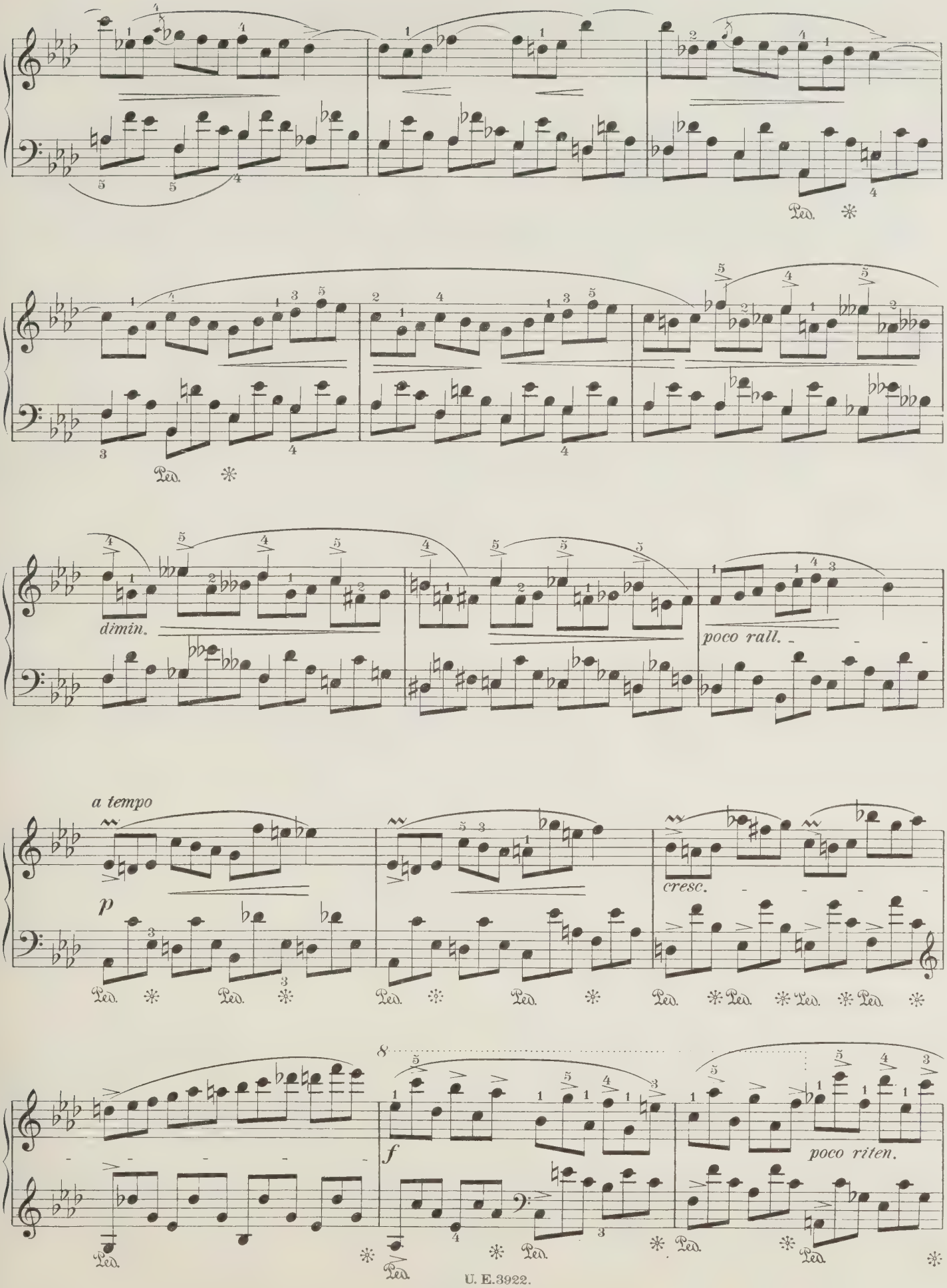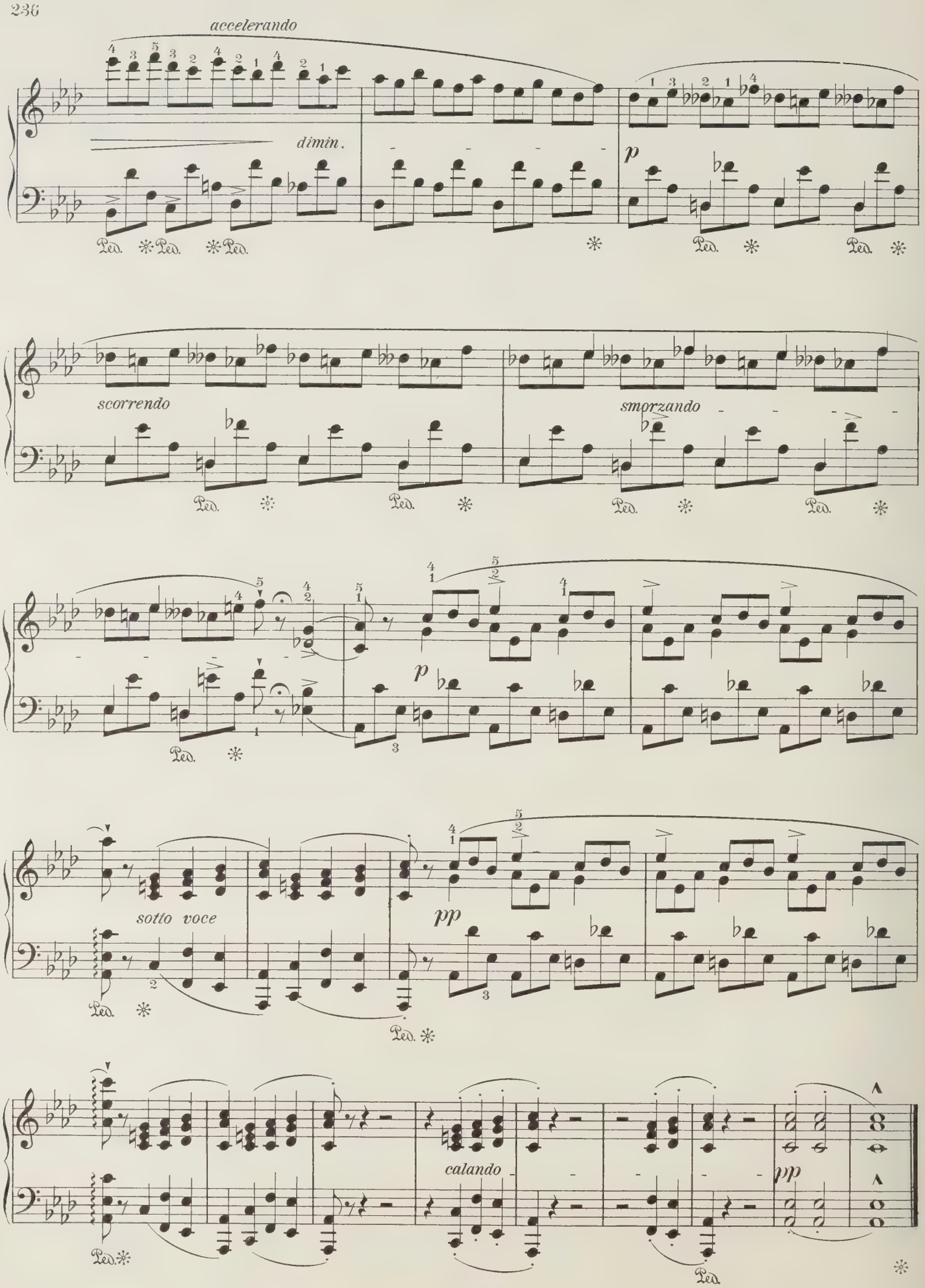


Primo tempo.
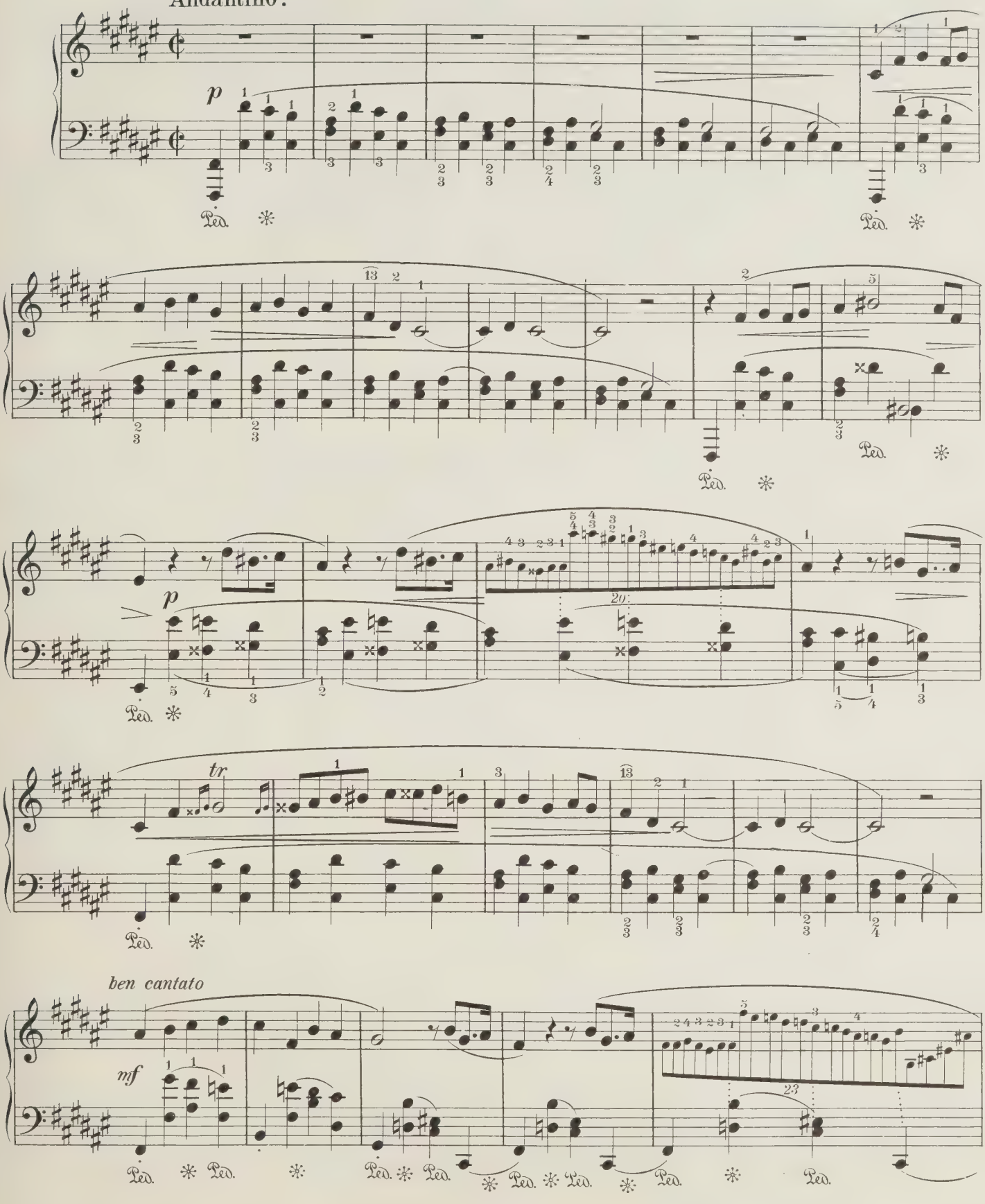







Ped. ✻
Ped. ✻
dimin.
poco rall.
a tempo
p
cresc.
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻
8
f
poco riten.
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

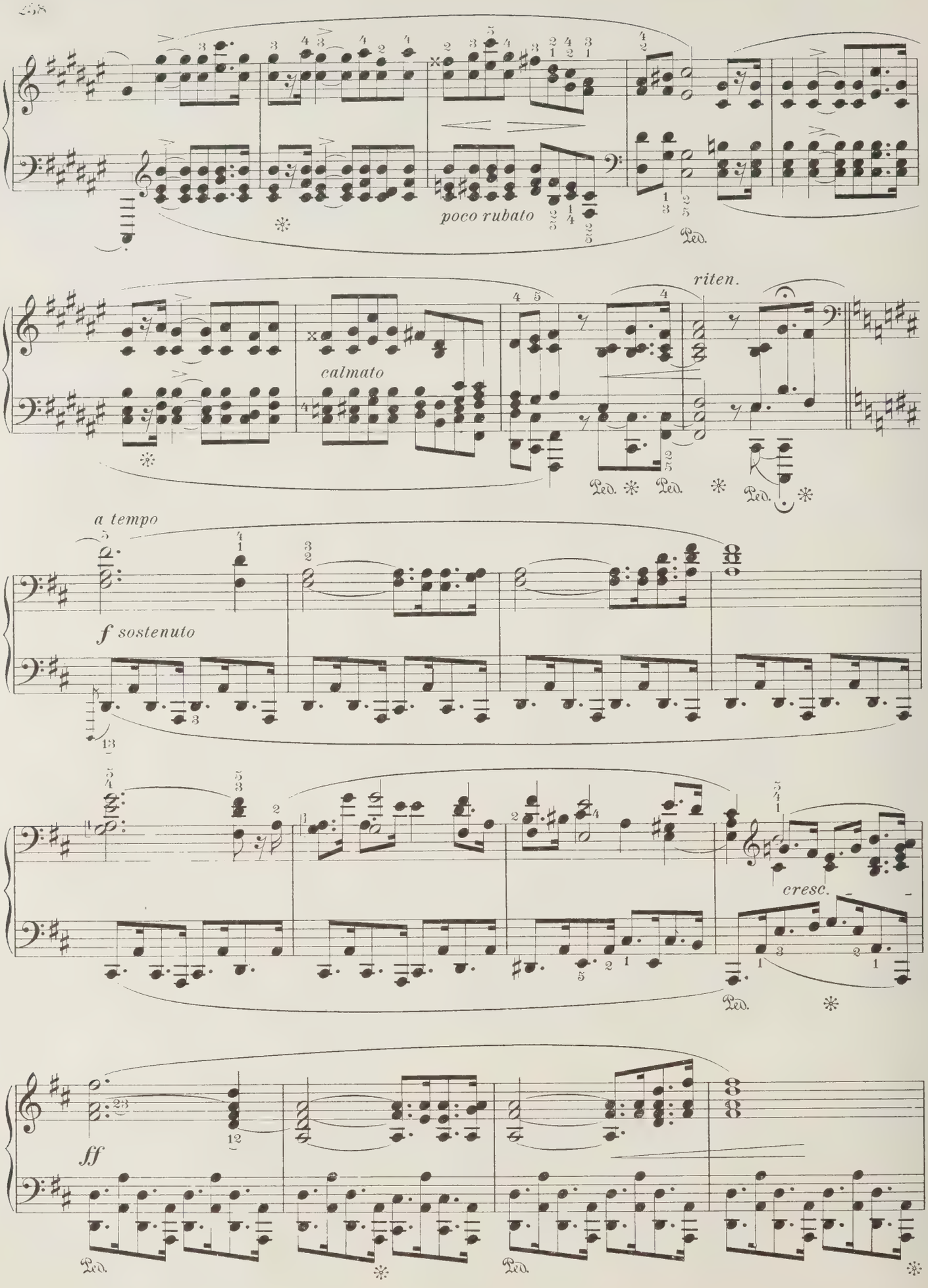

accelerando
dimin.
p
Ped.
scorrendo
smorzando
sotto voce
pp
calando
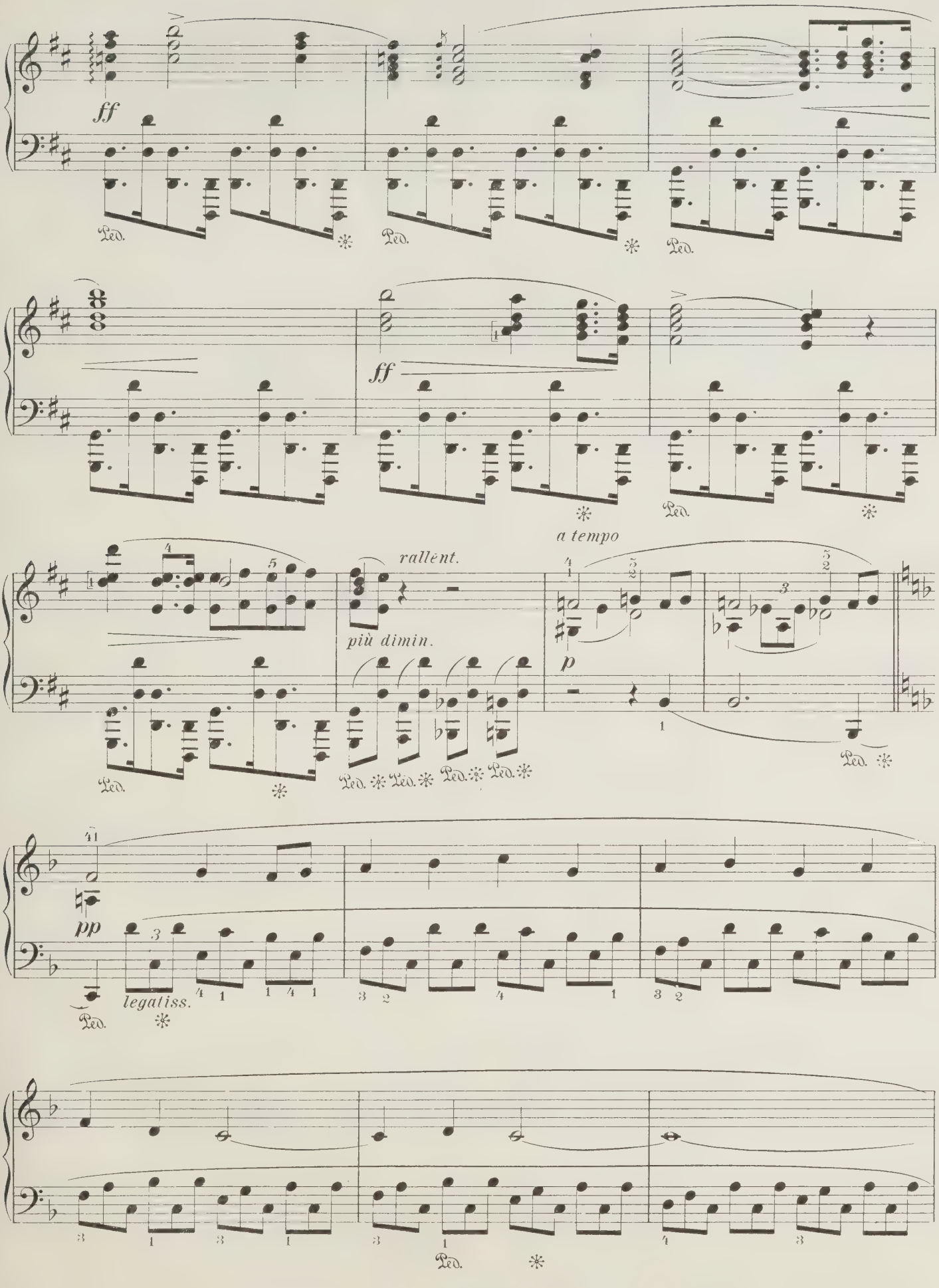
Impromptu 2.

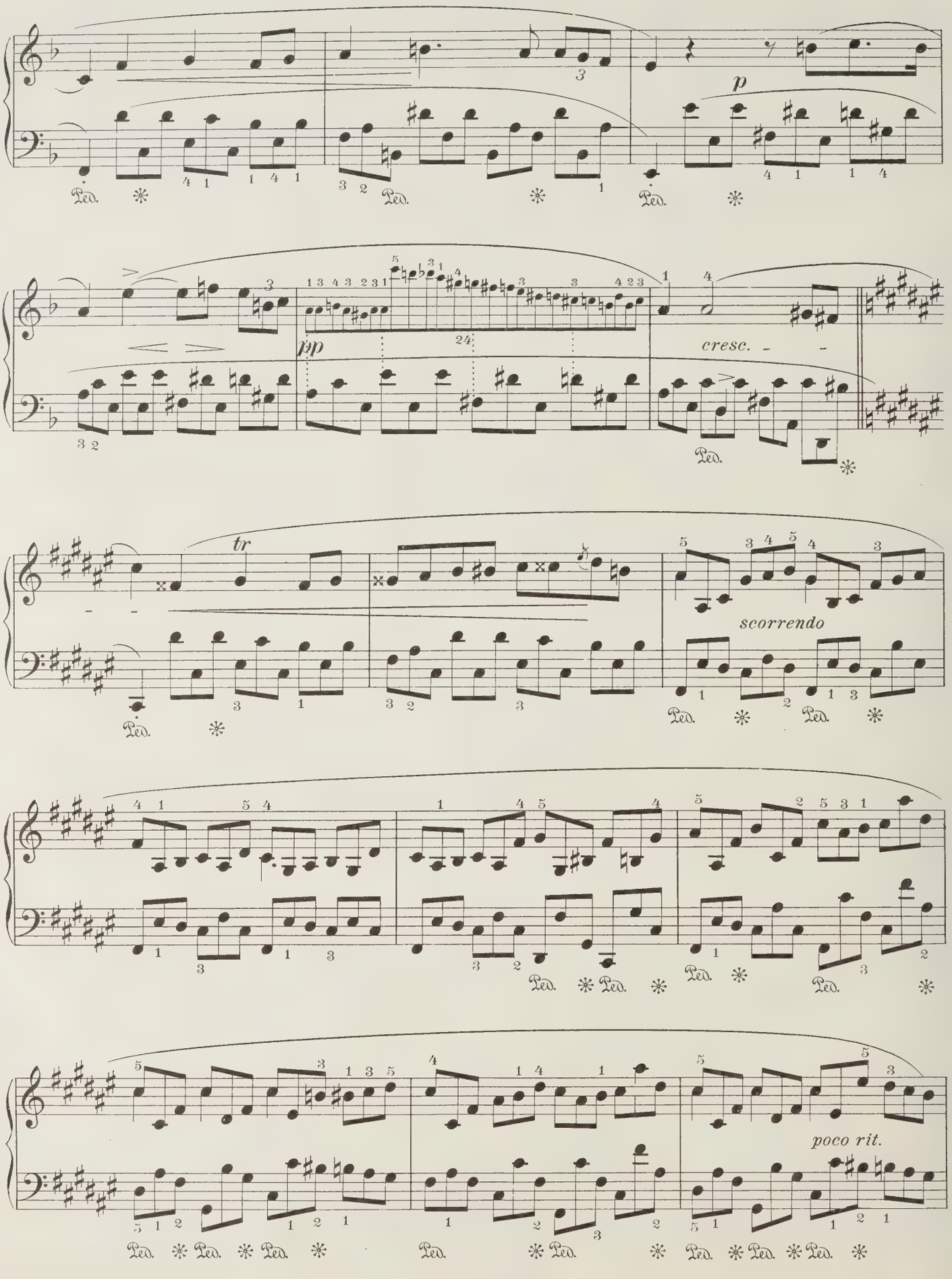
Op. 36.

Andantino.
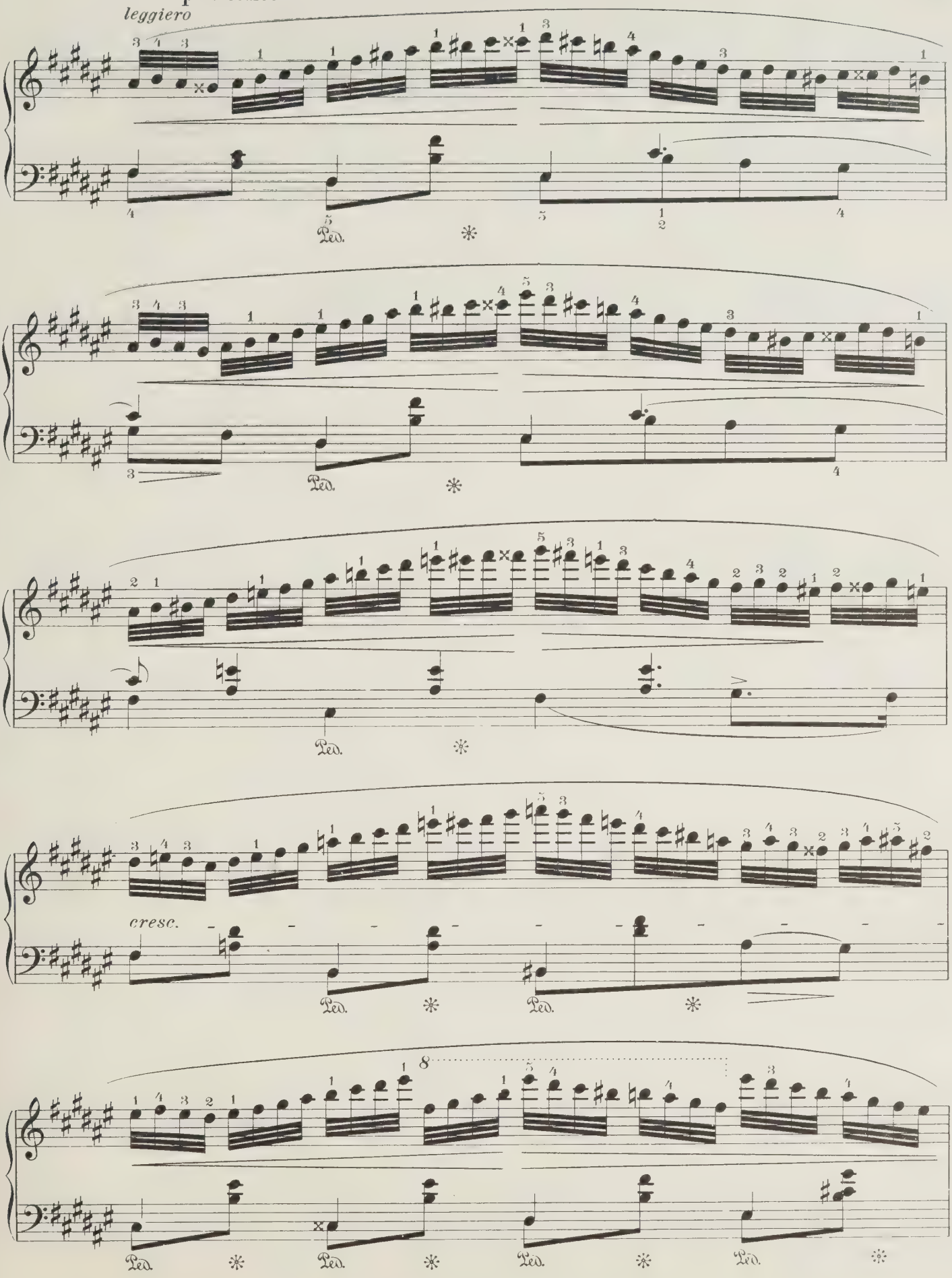



poco rubato
Ped.
calmato
riten.
Ped. Ped. Ped.
a tempo
f sostenuto
cresc.
Ped.
ff
Ped. Ped.
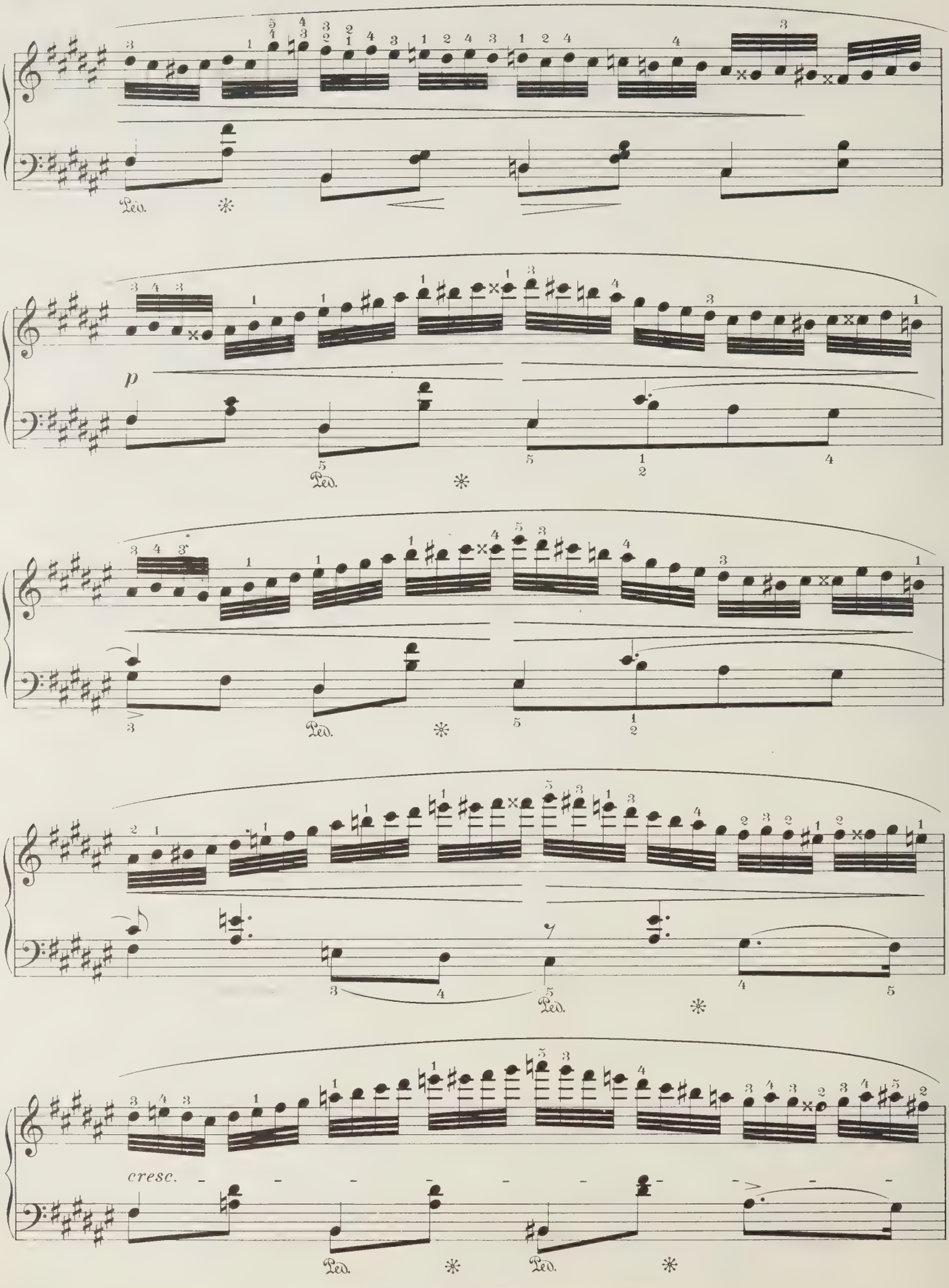

ff
Ped.
ff
a tempo
rallent.
più dimin.
p
pp
legatiss.
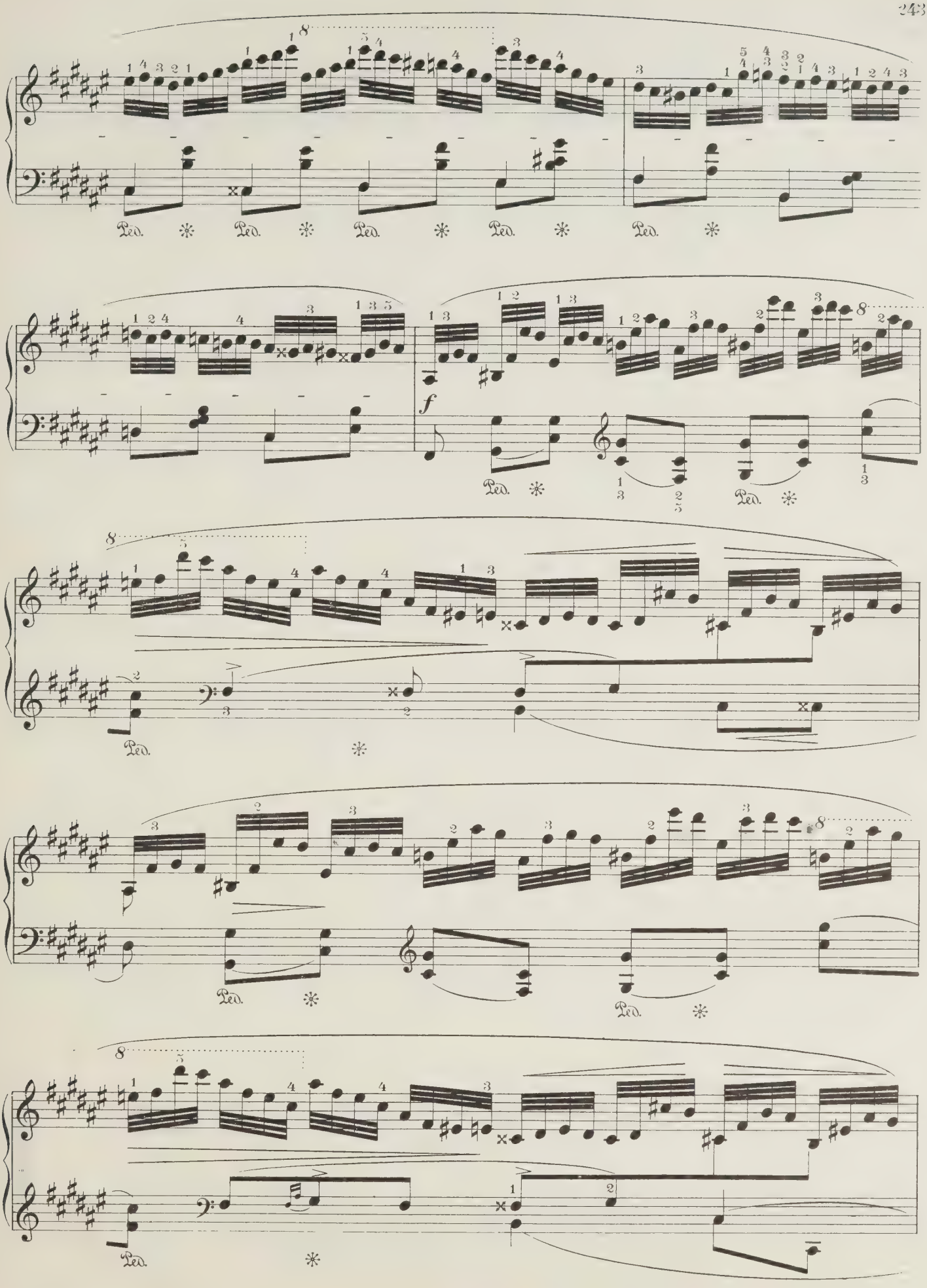

p
pp
cresc.
tr
scorrendo
poco rit.
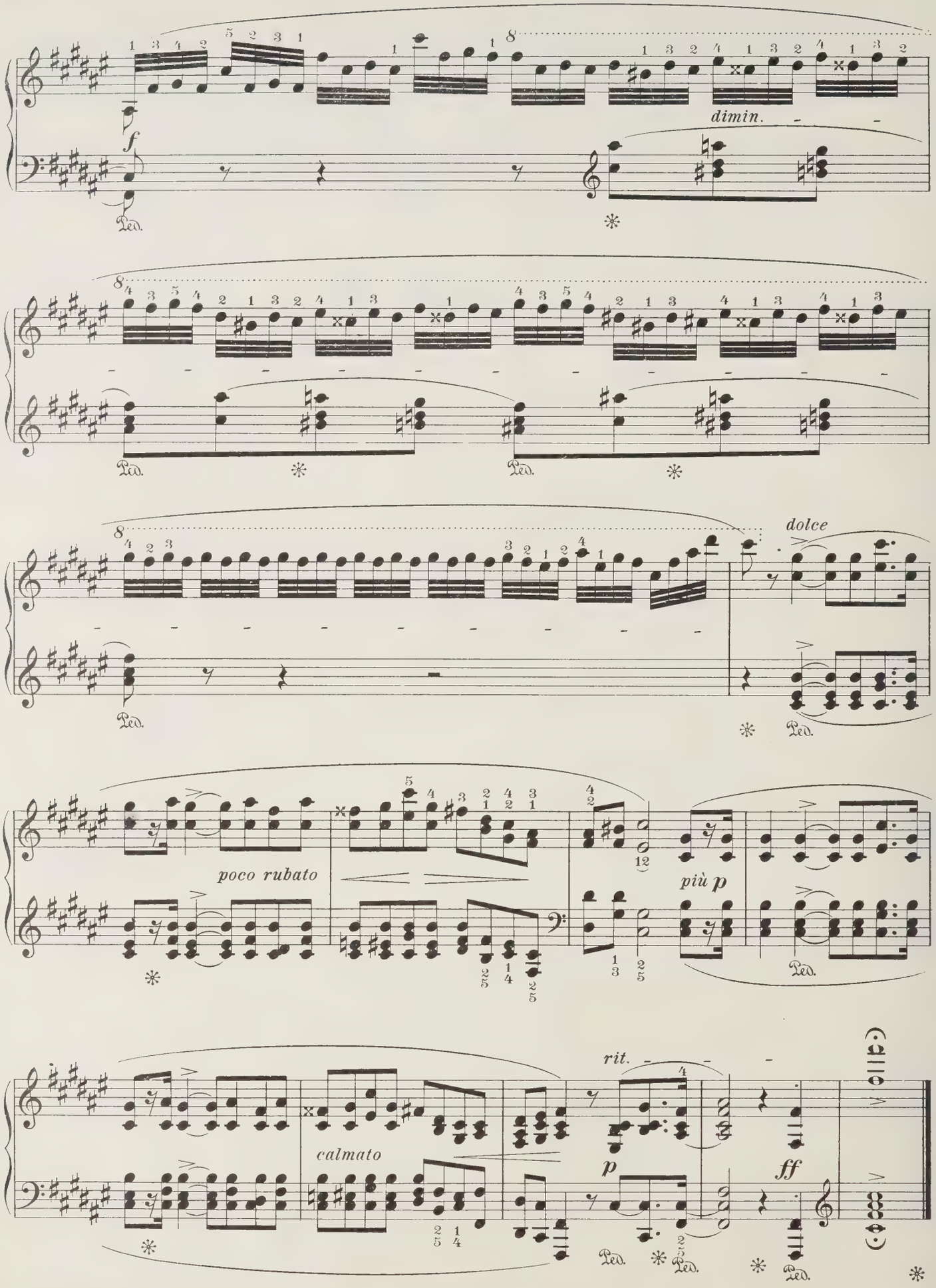
Poco più lento.

leggiero




Ped.
*
p
cresc.
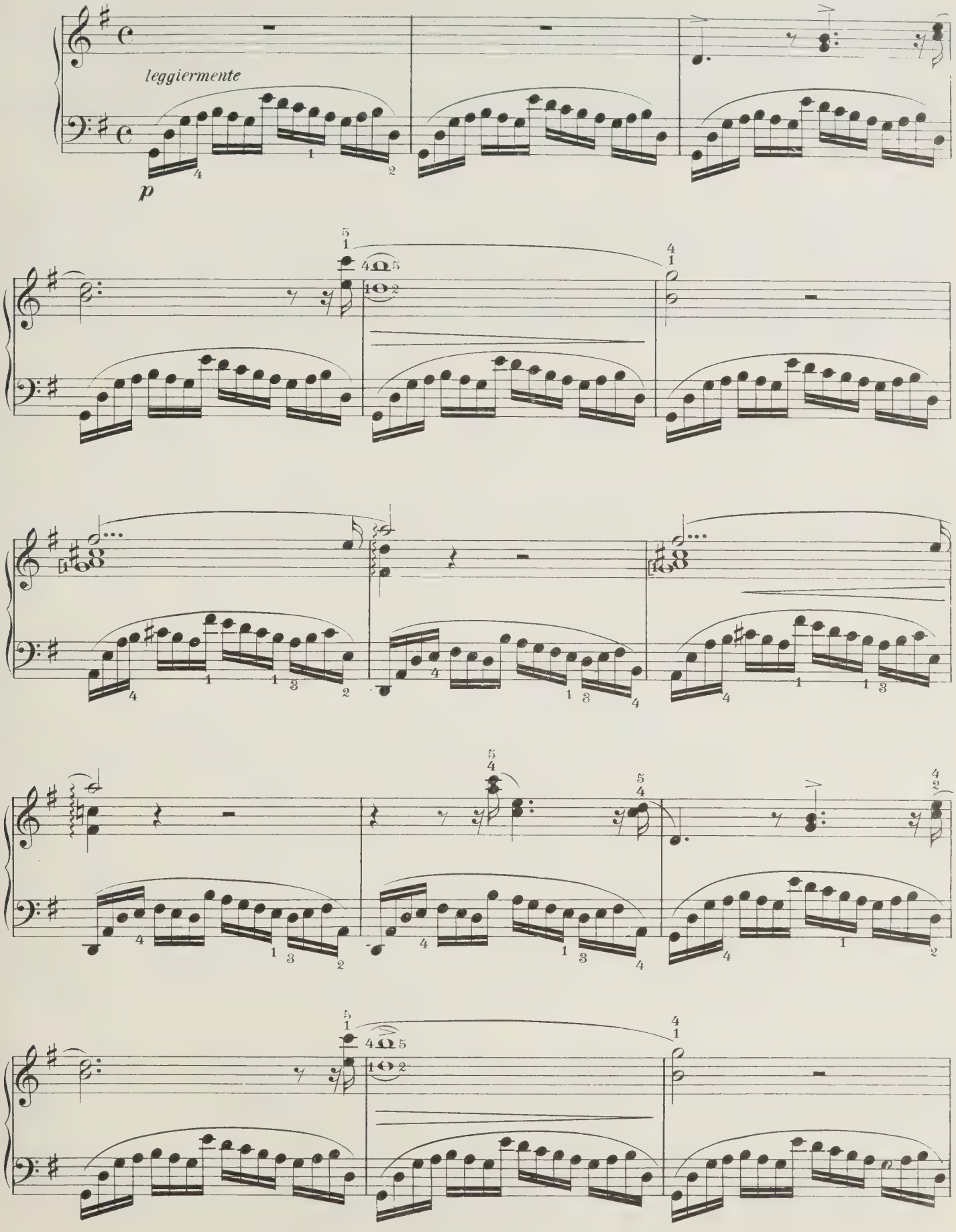

Ped.
f
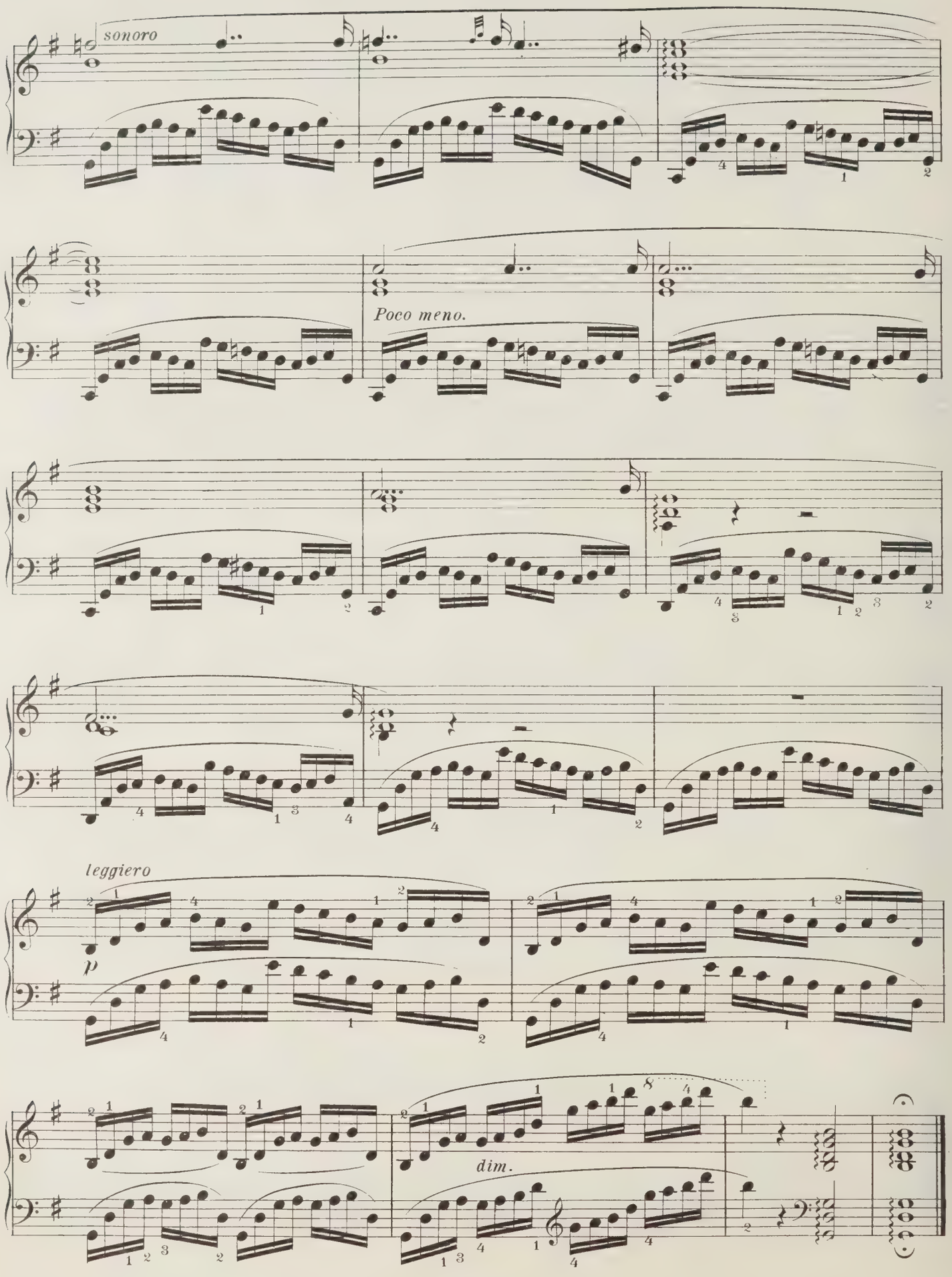

f
dimin.
Ped.
dolce
poco rubato
più p
rit.
calmato
p
ff

PRÉLUDES.

Op. 28. Nº 3.
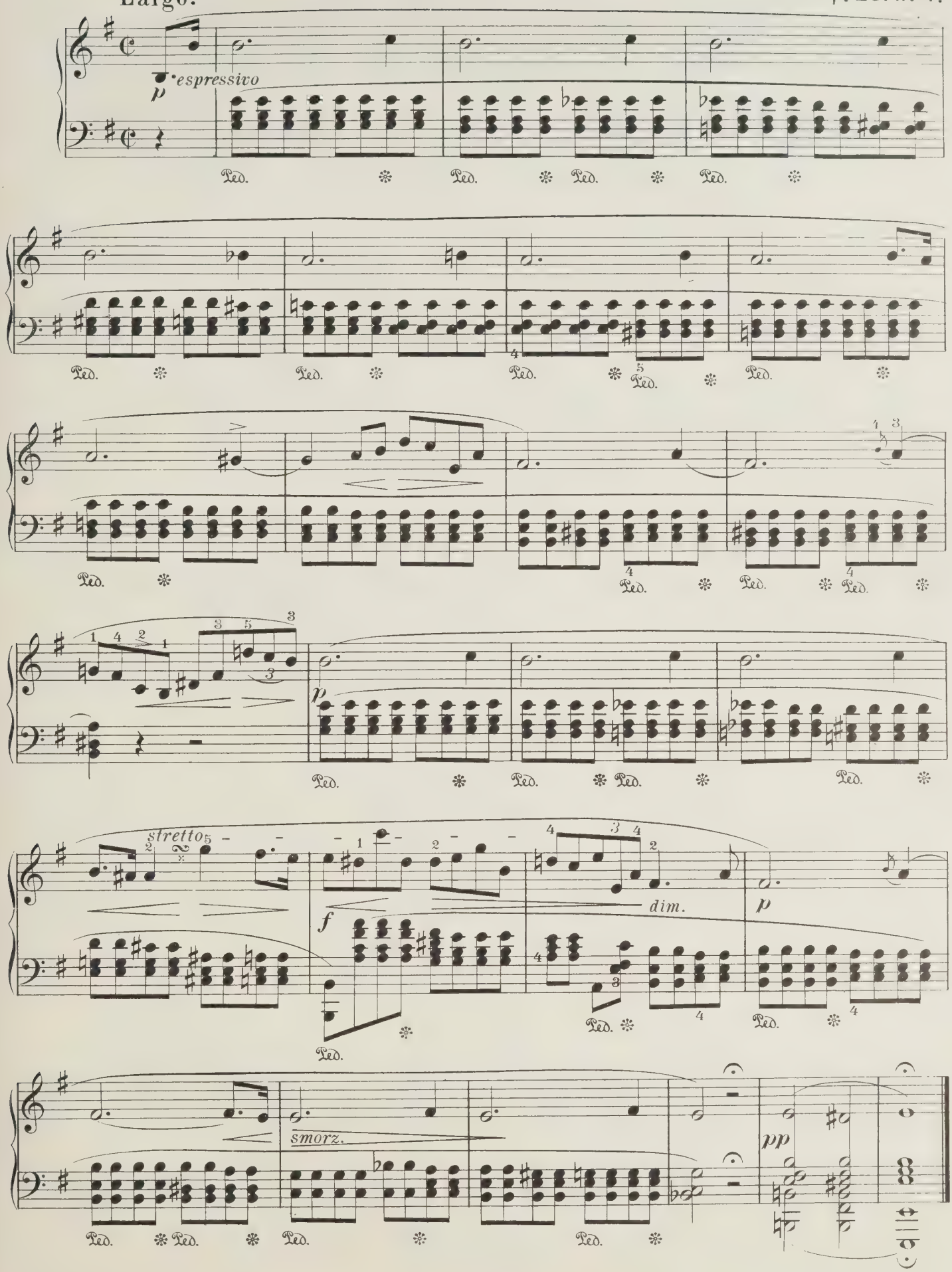
Vivace.




sonoro
Poco meno.
leggiero
p
dim.
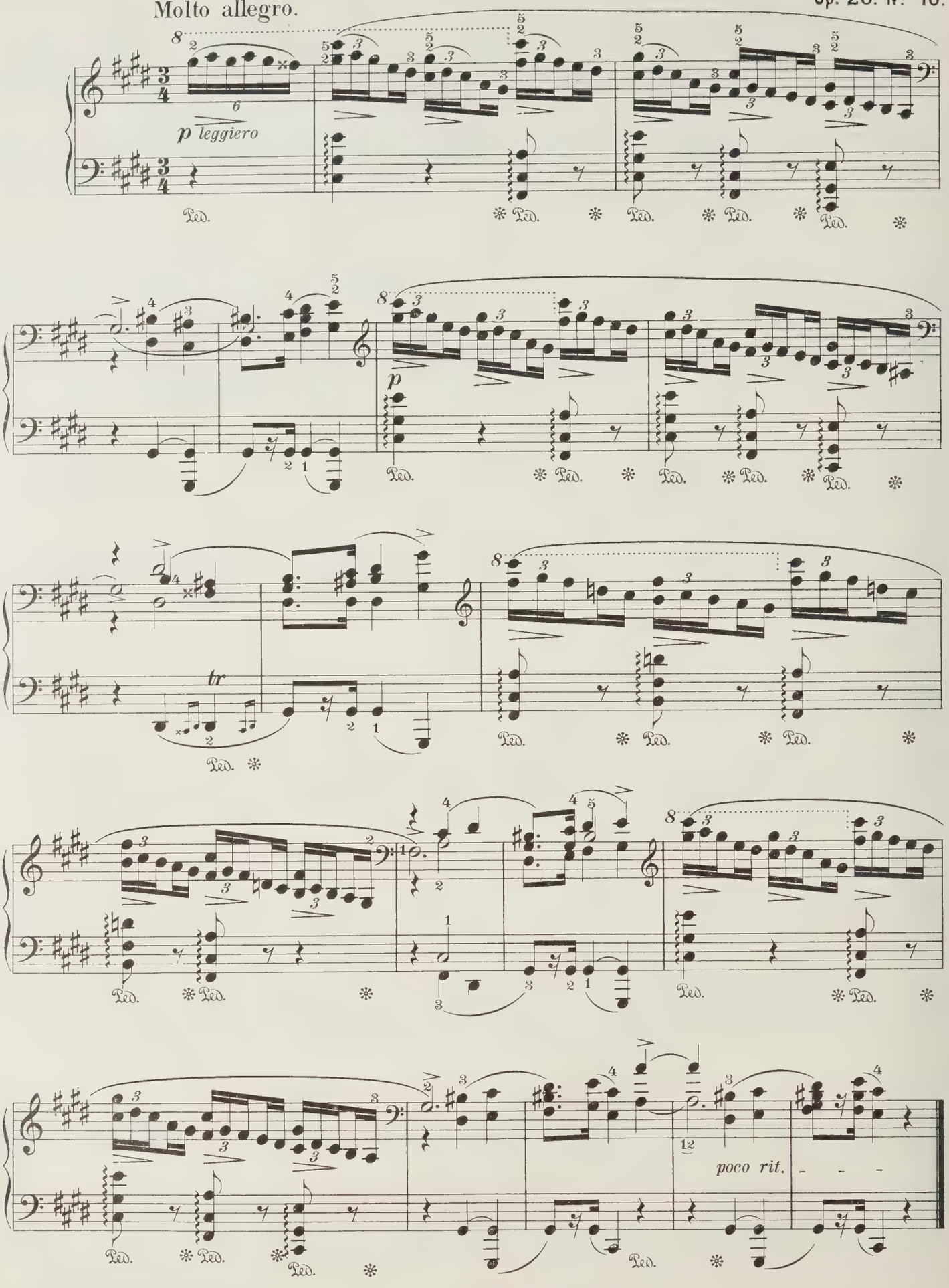
Largo.

Op. 28. № 4.



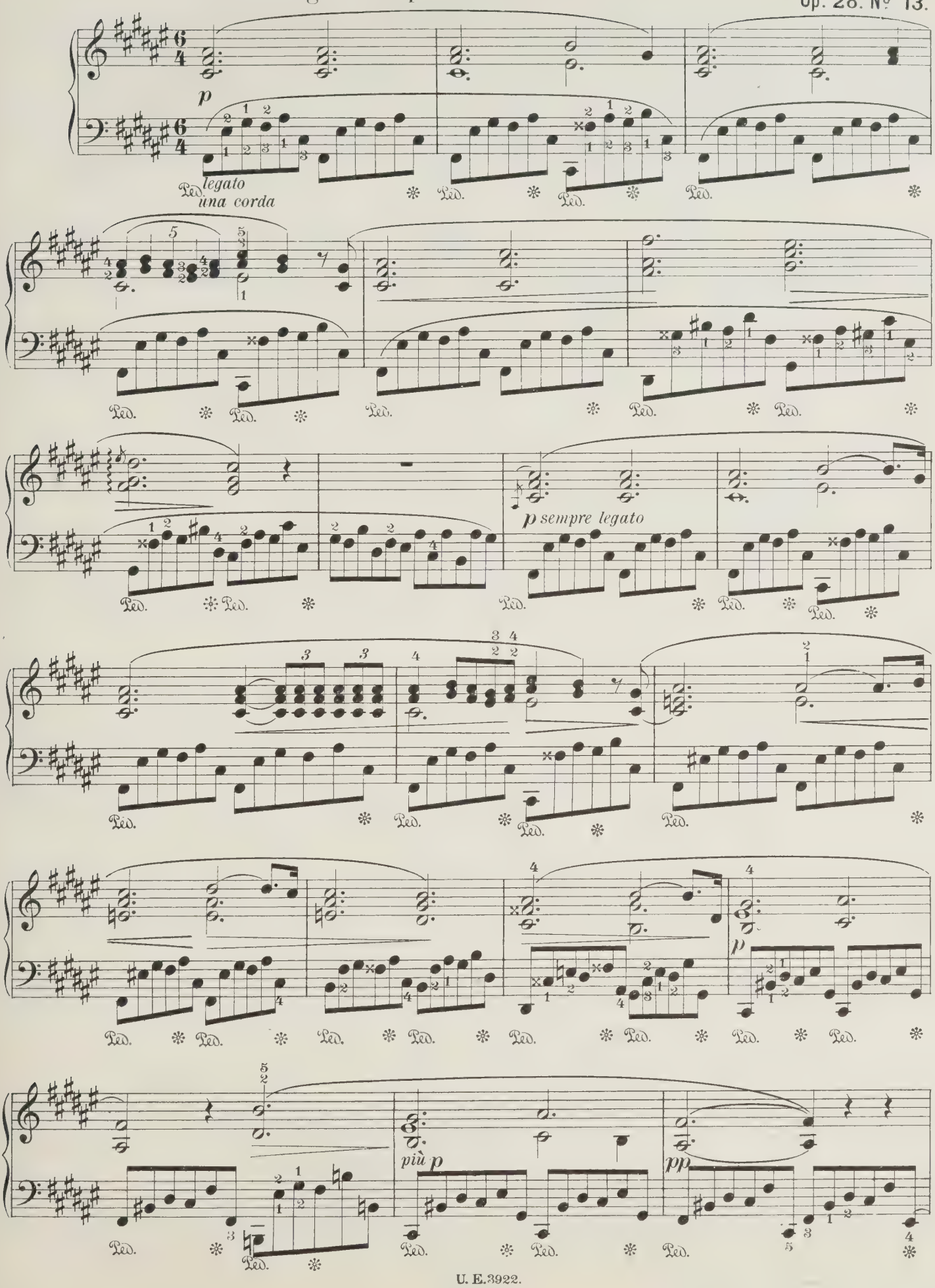
Molto allegro.
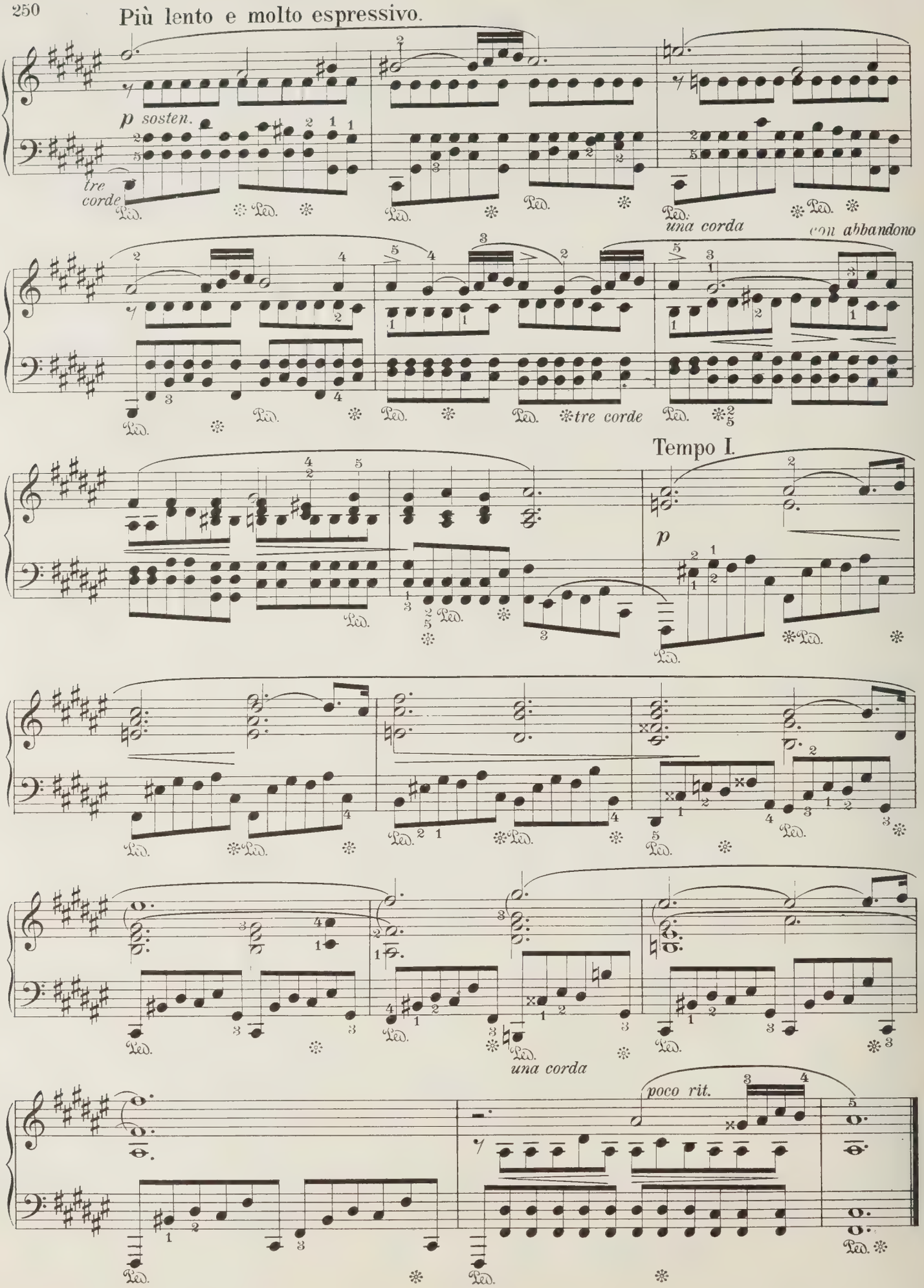
Op. 28. Nº 10.
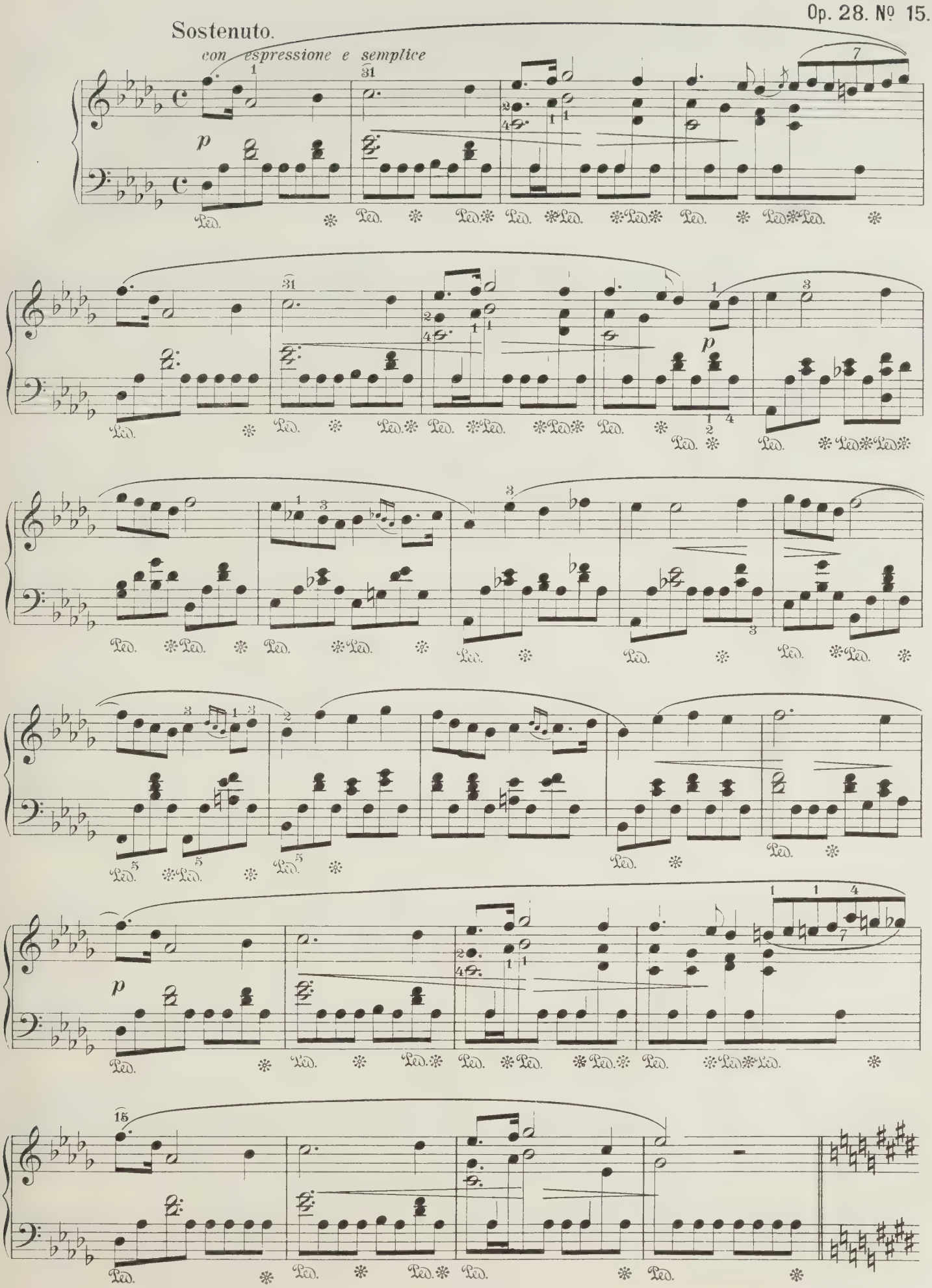


Lento e con grand' espressione.
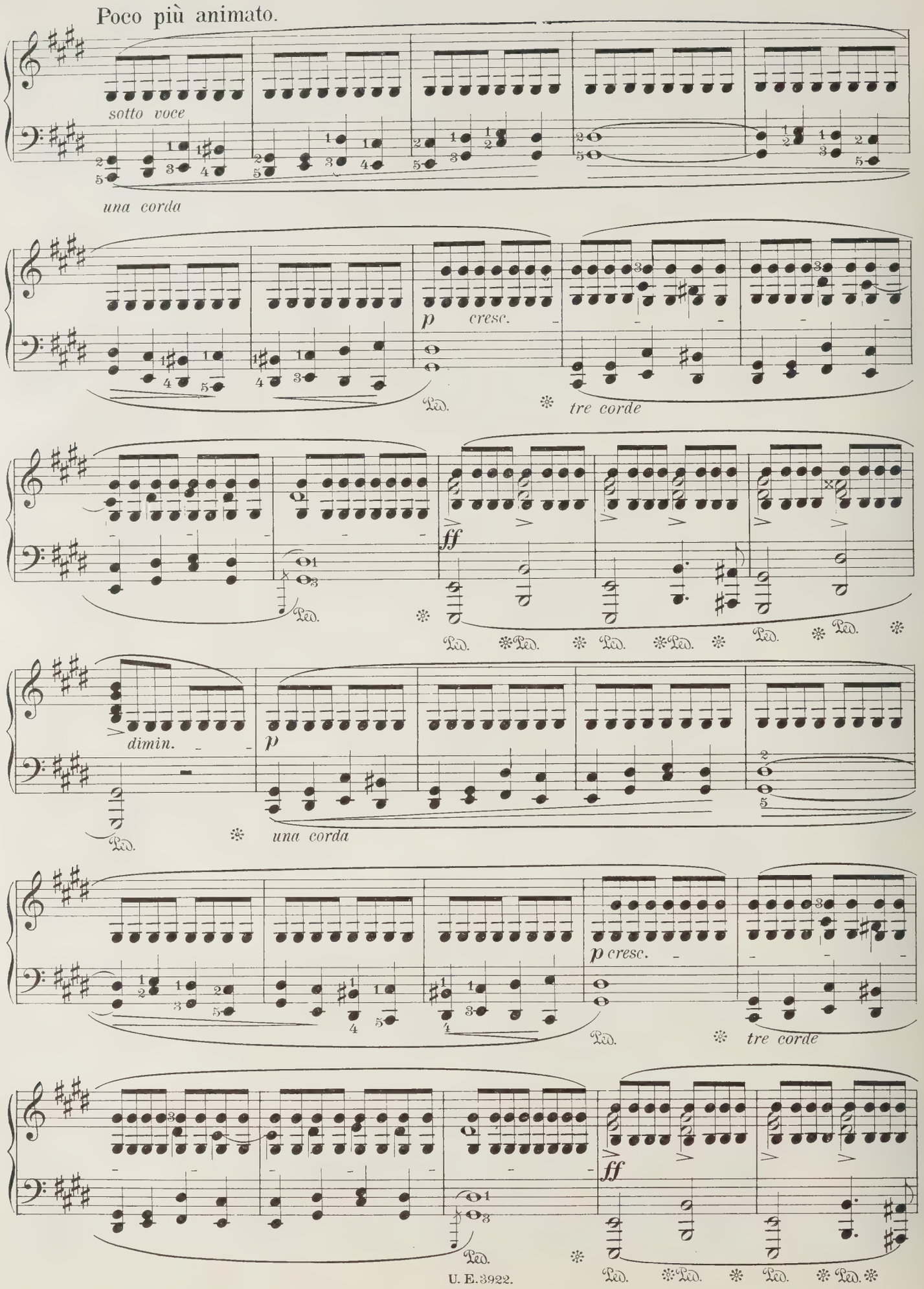
Op. 28. Nº 13.
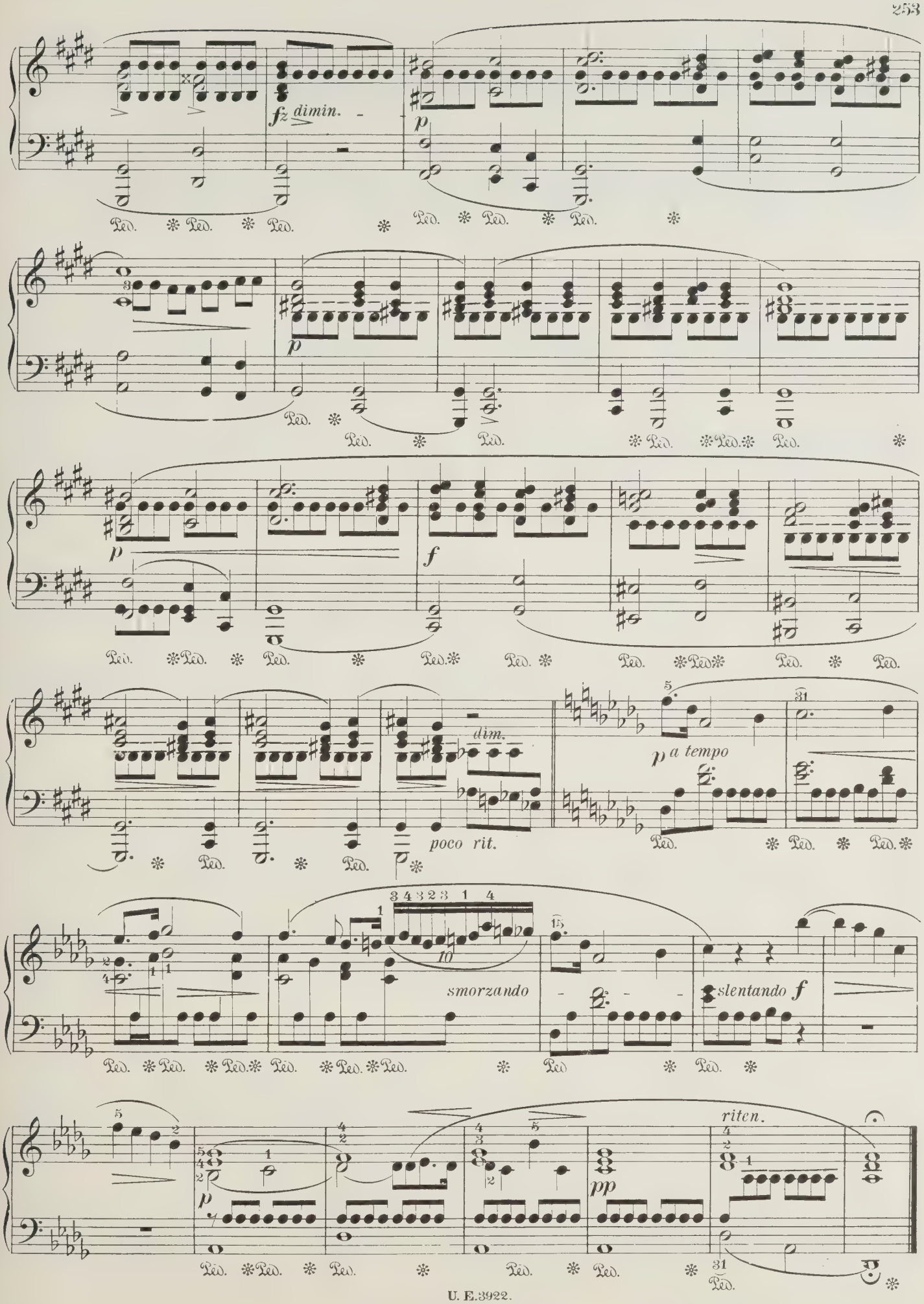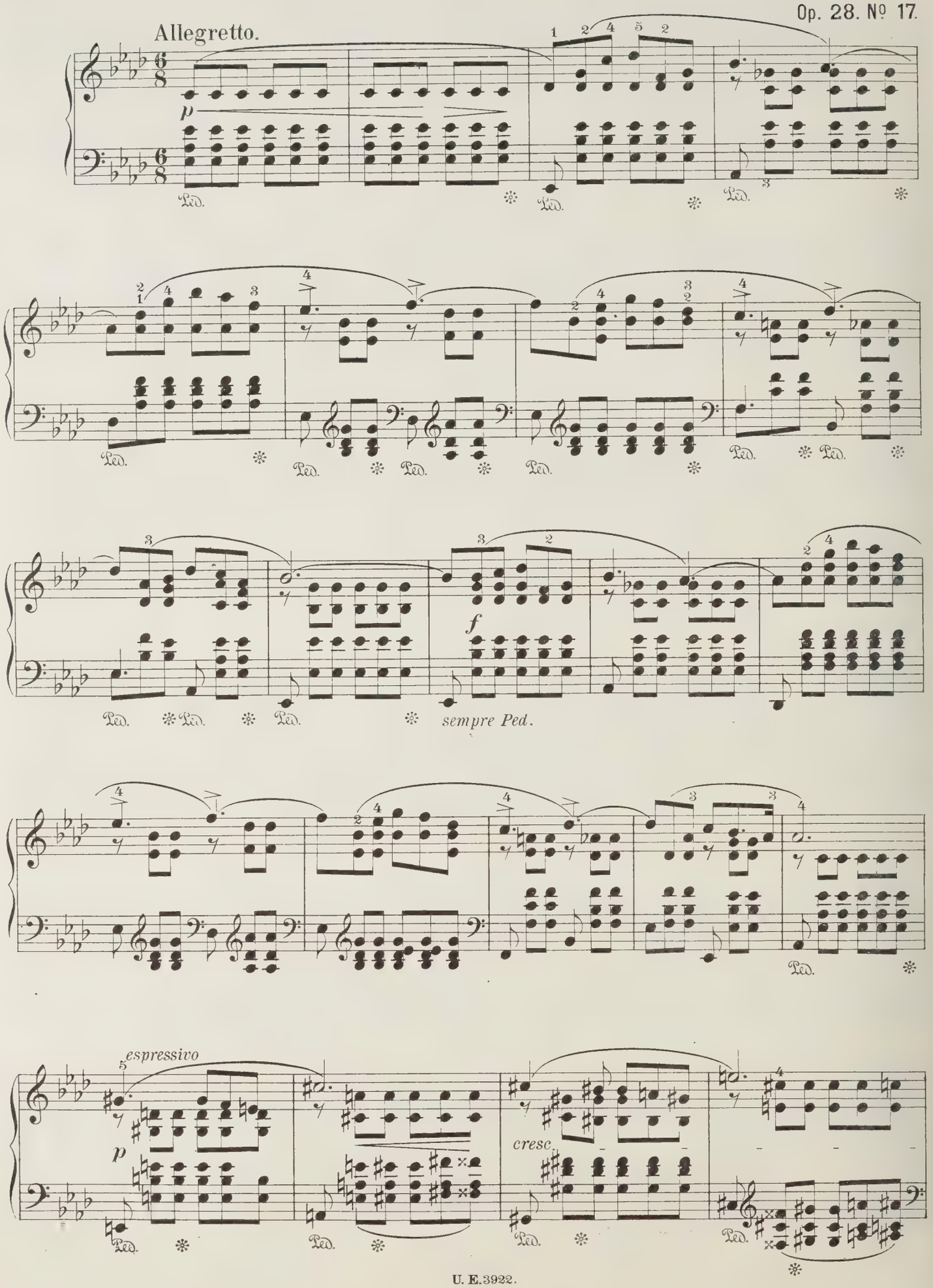



Più lento e molto espressivo.
p sosten.
tre corde
una corda
con abbandono
tre corde
Tempo I.
p
una corda
poco rit.
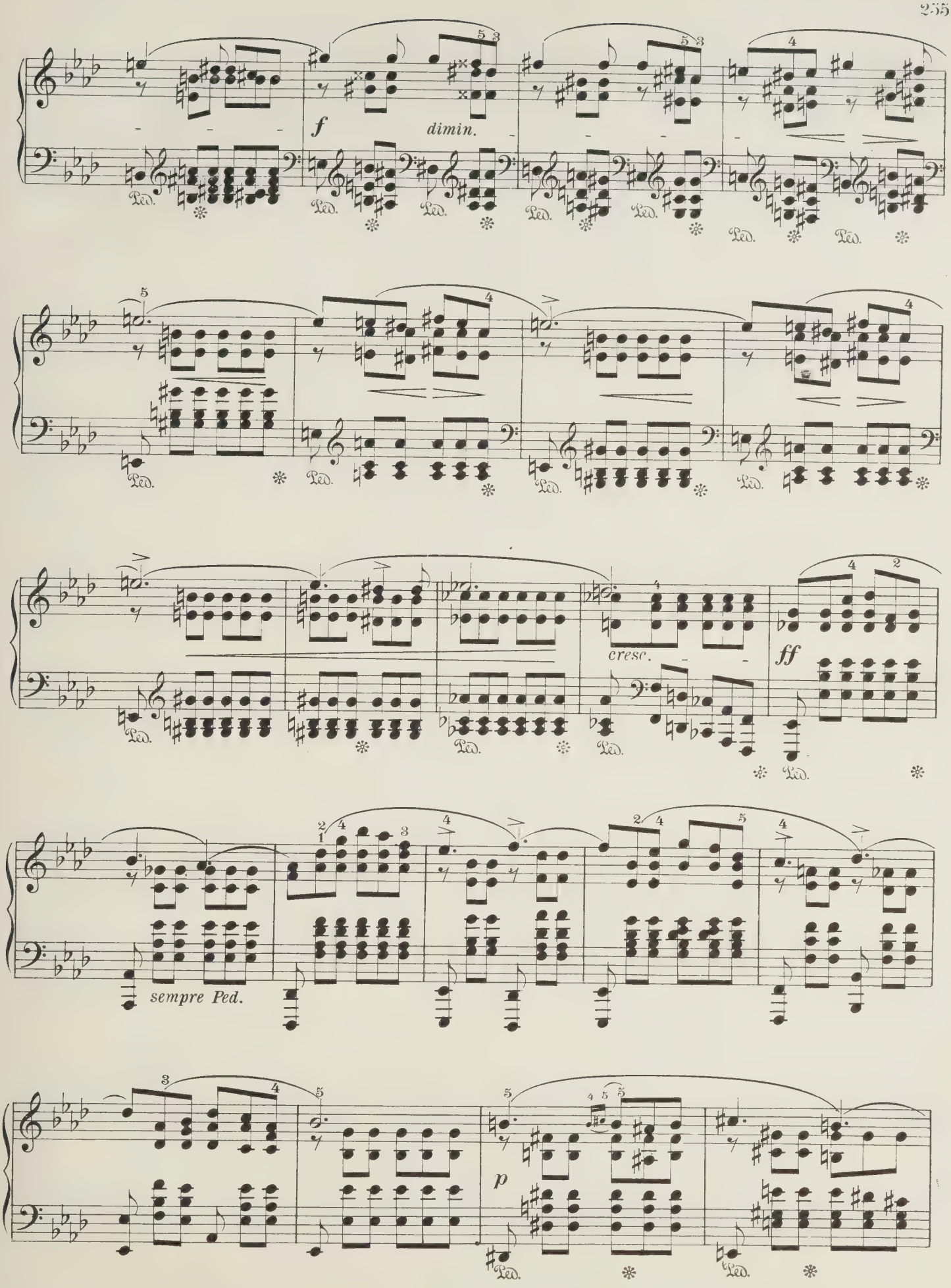

Sostenuto.
con espressione e semplice
p
Ped.

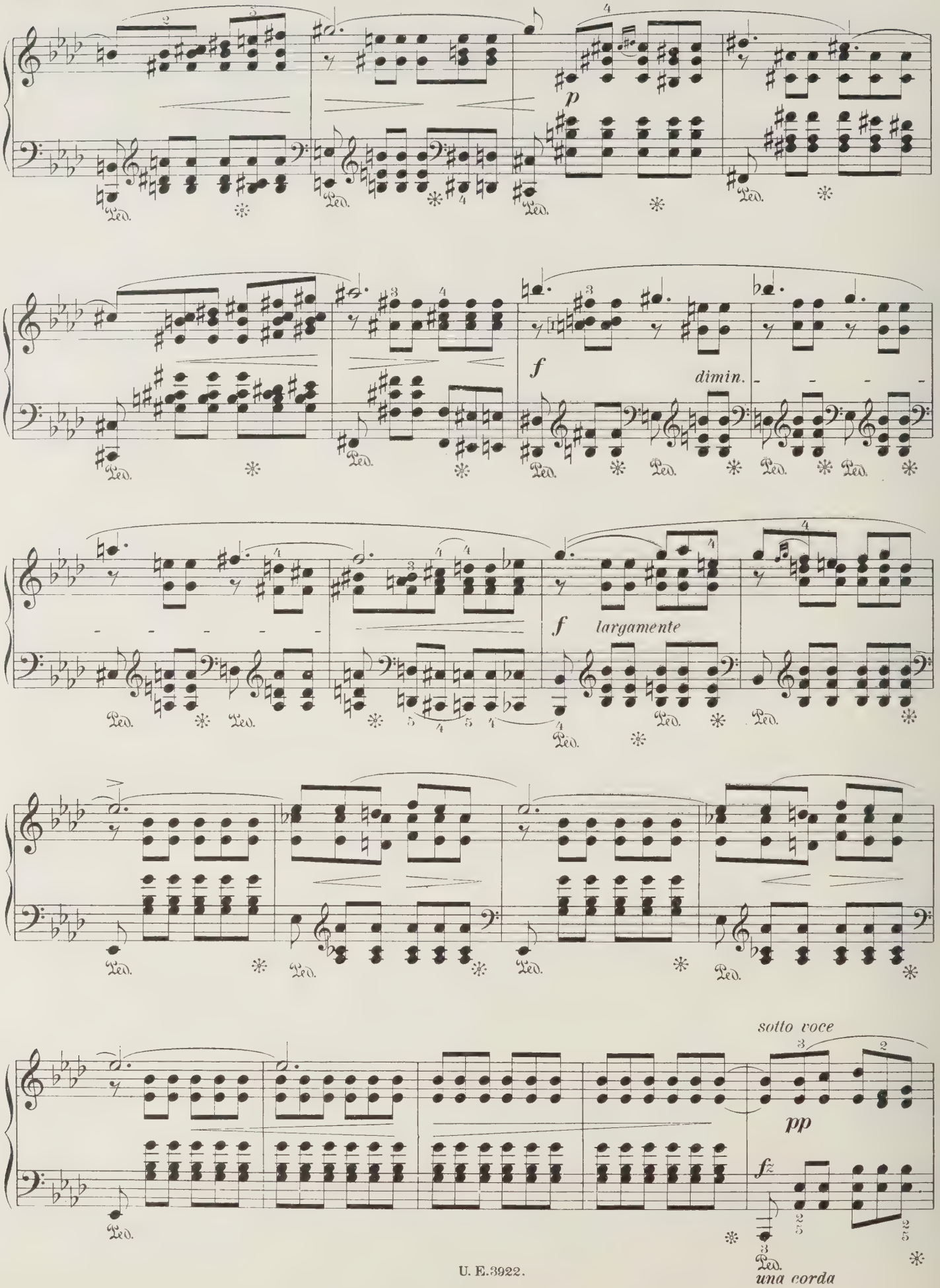
Poco più animato.
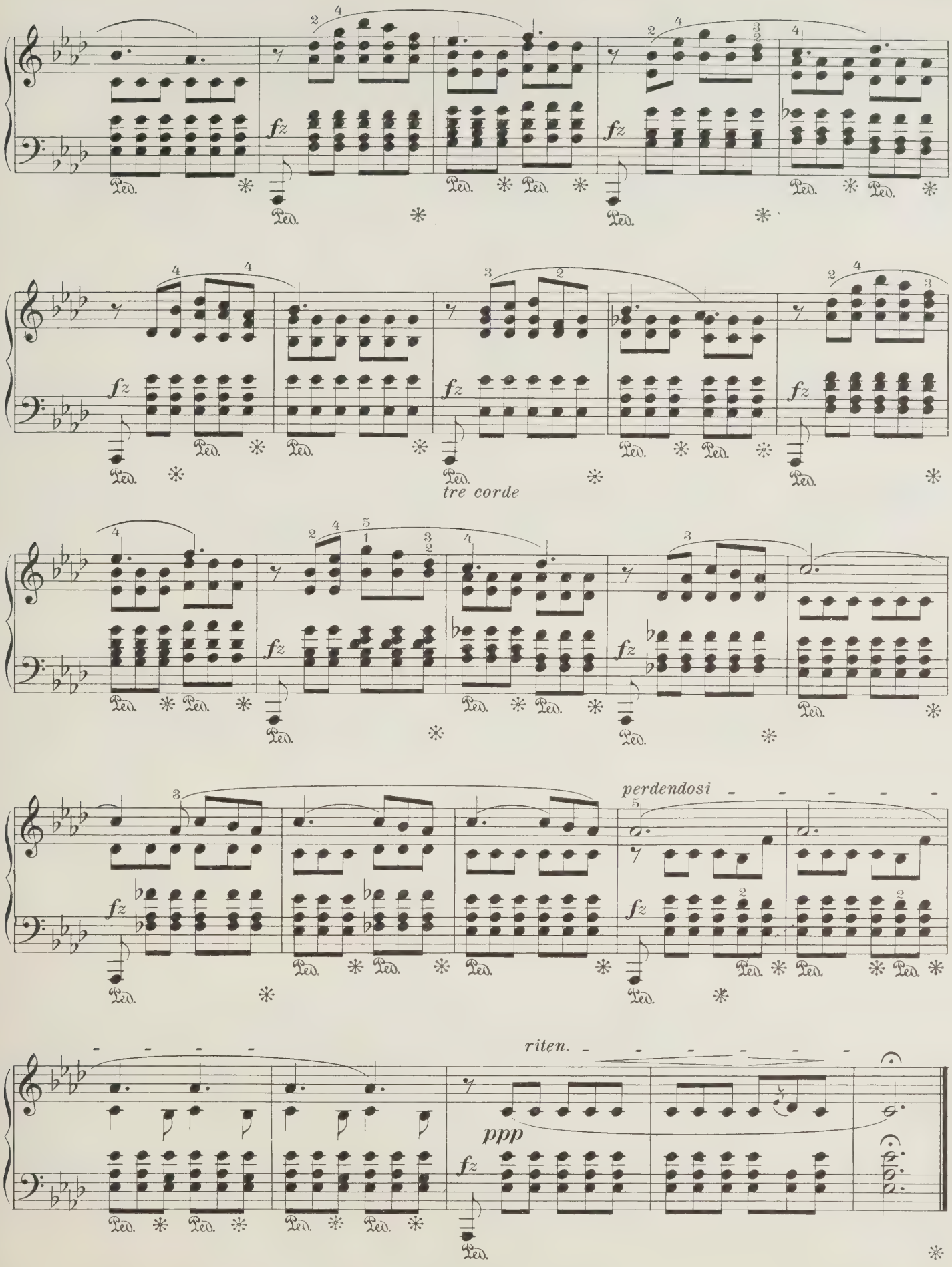



fz dimin.
p
Ped.
p
f
dim.
poco rit.
p a tempo
smorzando
slentando f
riten.
pp


Allegretto.
p
Ped.
f
sempre Ped.
espressivo
cresc.
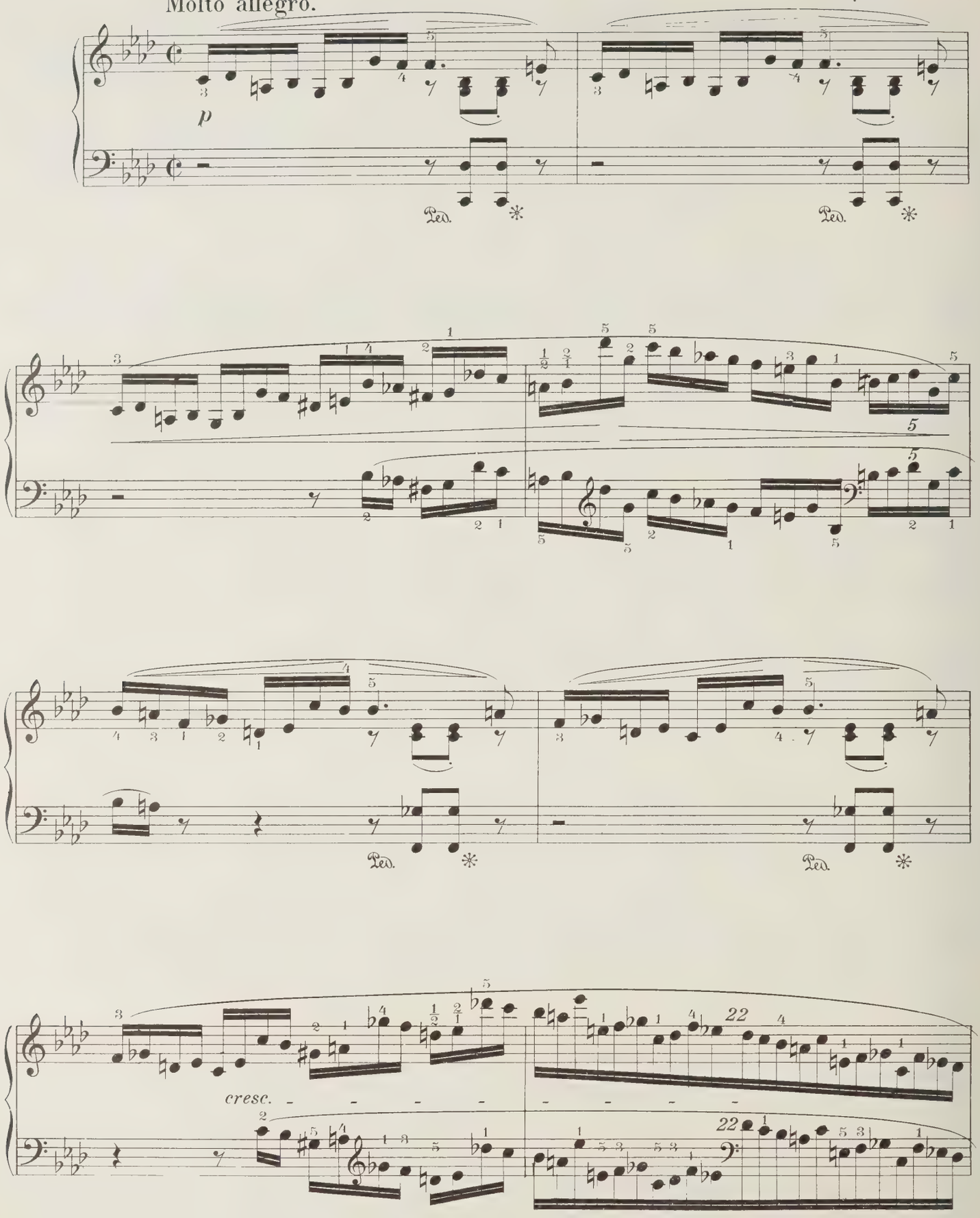

f
dimin.
cresc.
ff
sempre Ped.
p
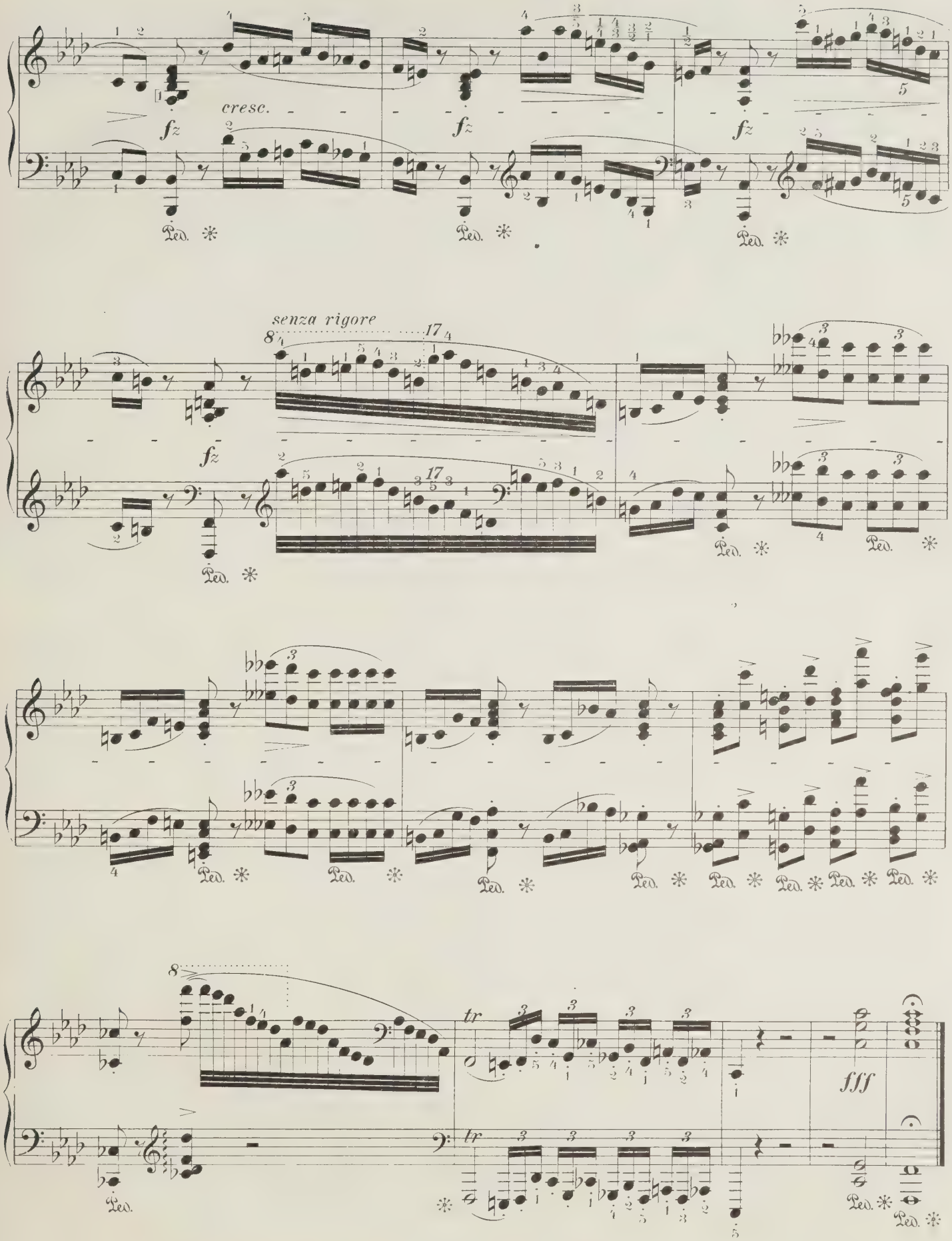

p
f
dimin.
f largamente
sotto voce
pp
fz
una corda


fz
Ped.
tre corde
perdendosi
riten.
ppp

Molto allegro.

Op. 28. № 18.

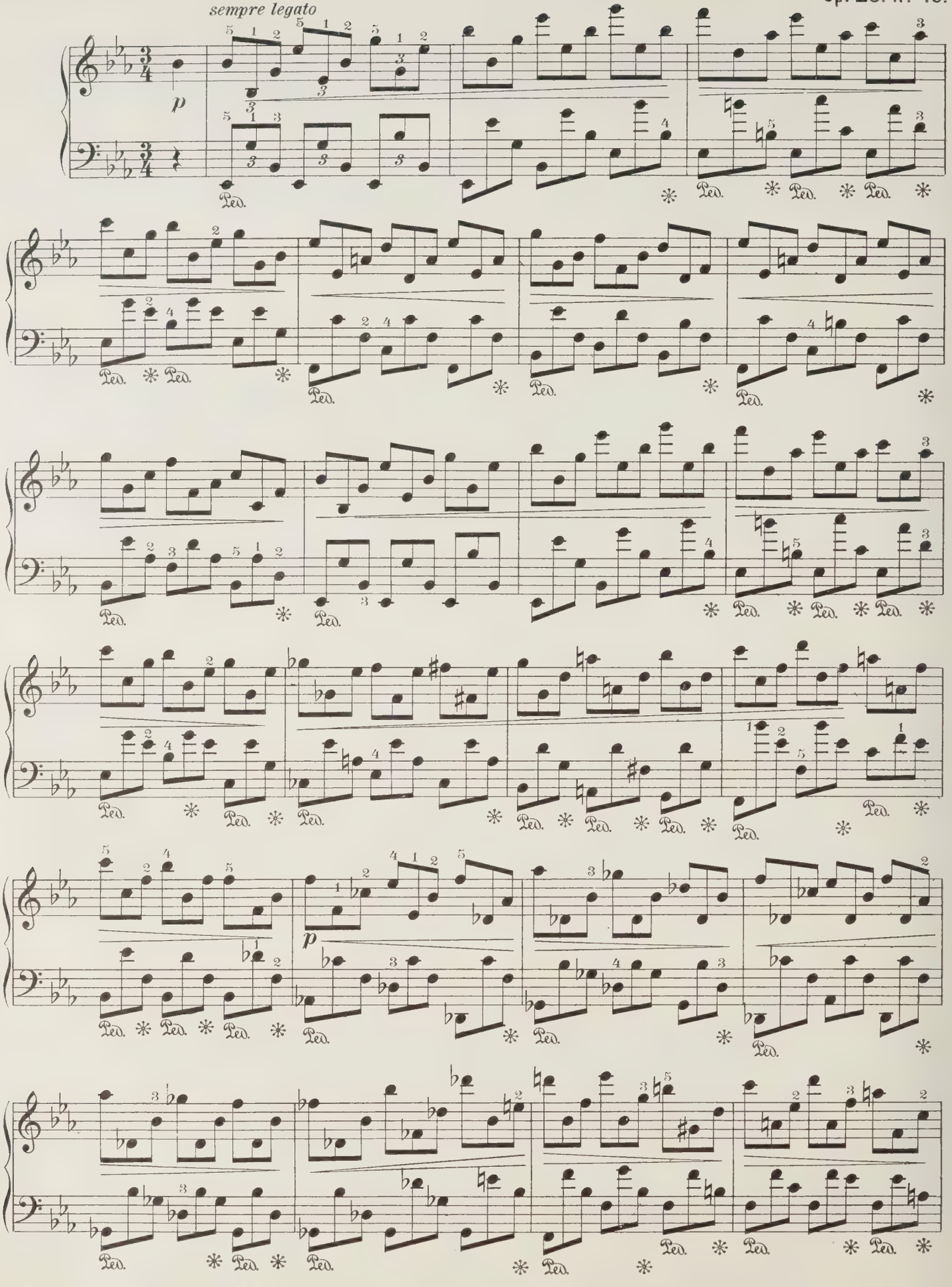


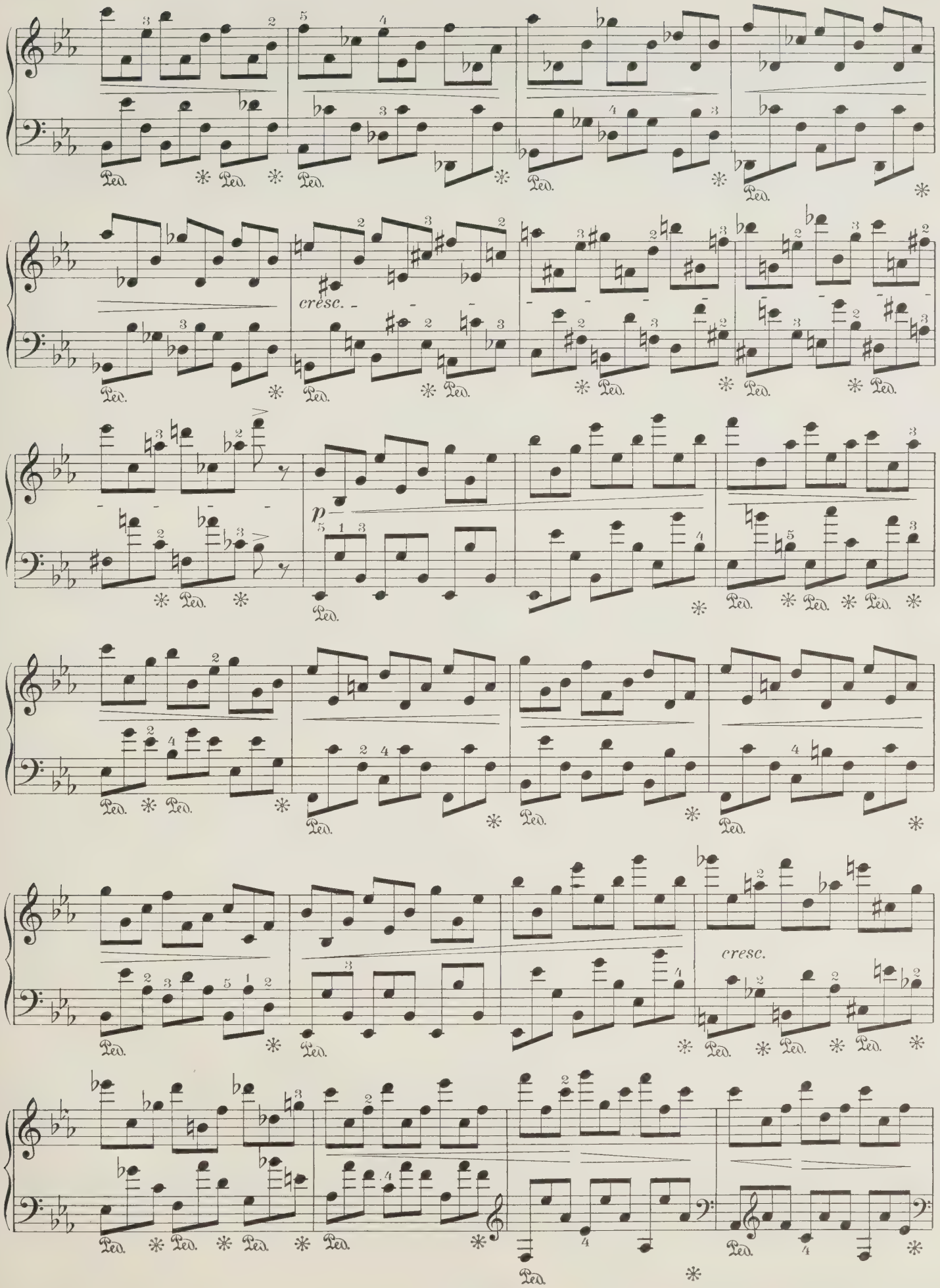

cresc.
fz
senza rigore
fff
tr
Ped.

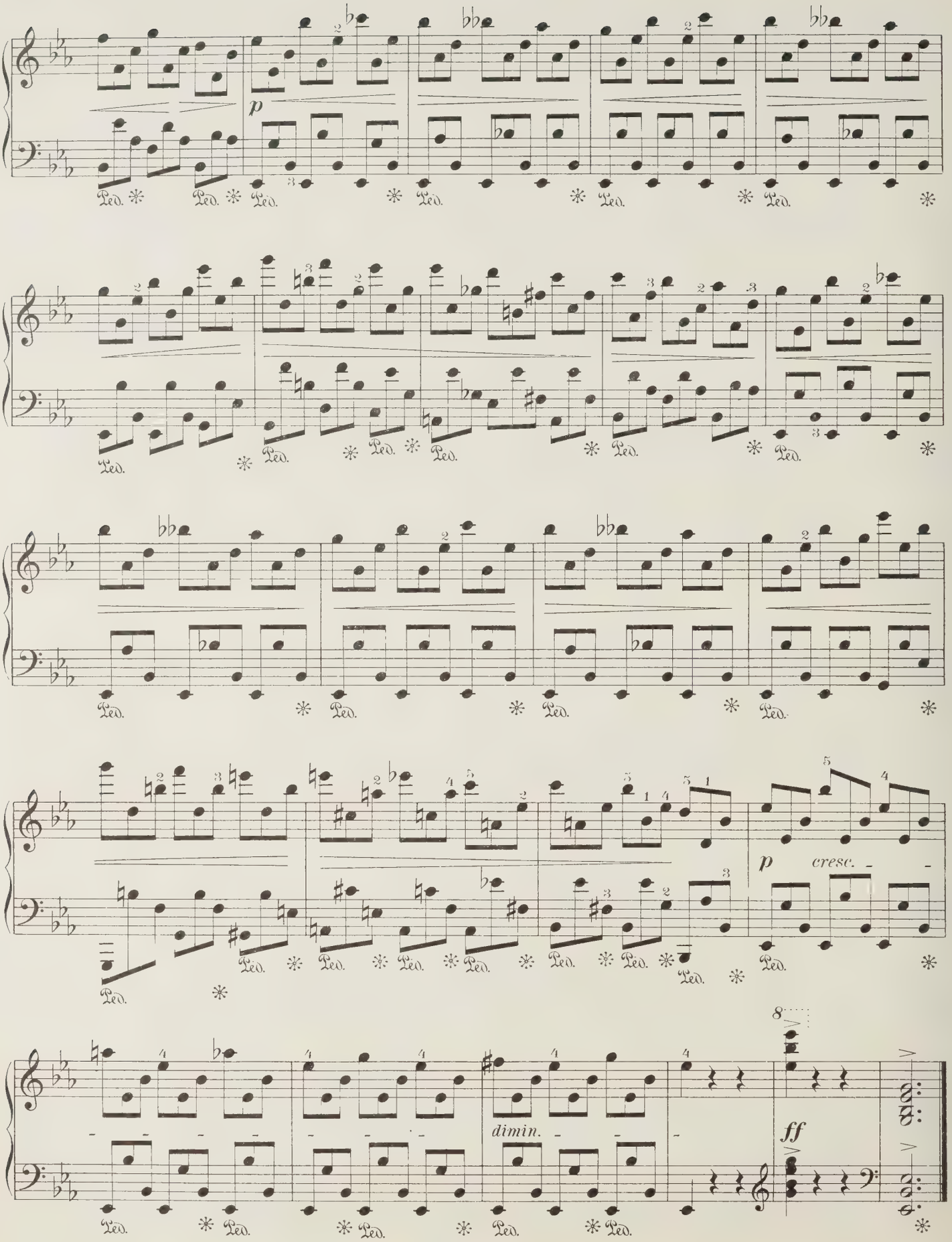
Vivace.

Op. 28. № 19.

sempre legato

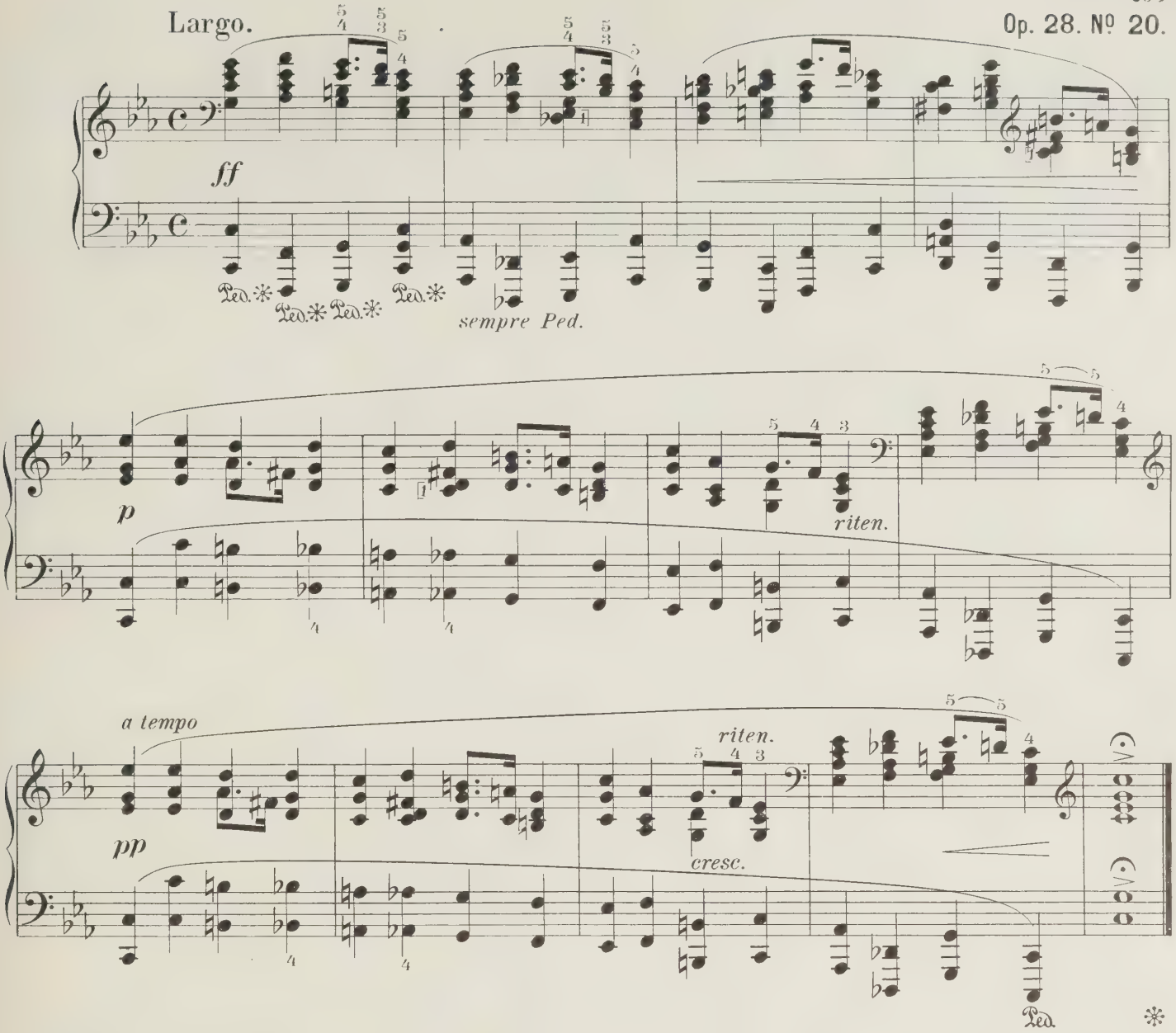



cresc.
p
cresc.


p
Ped.
p cresc.
dimin.
ff
8
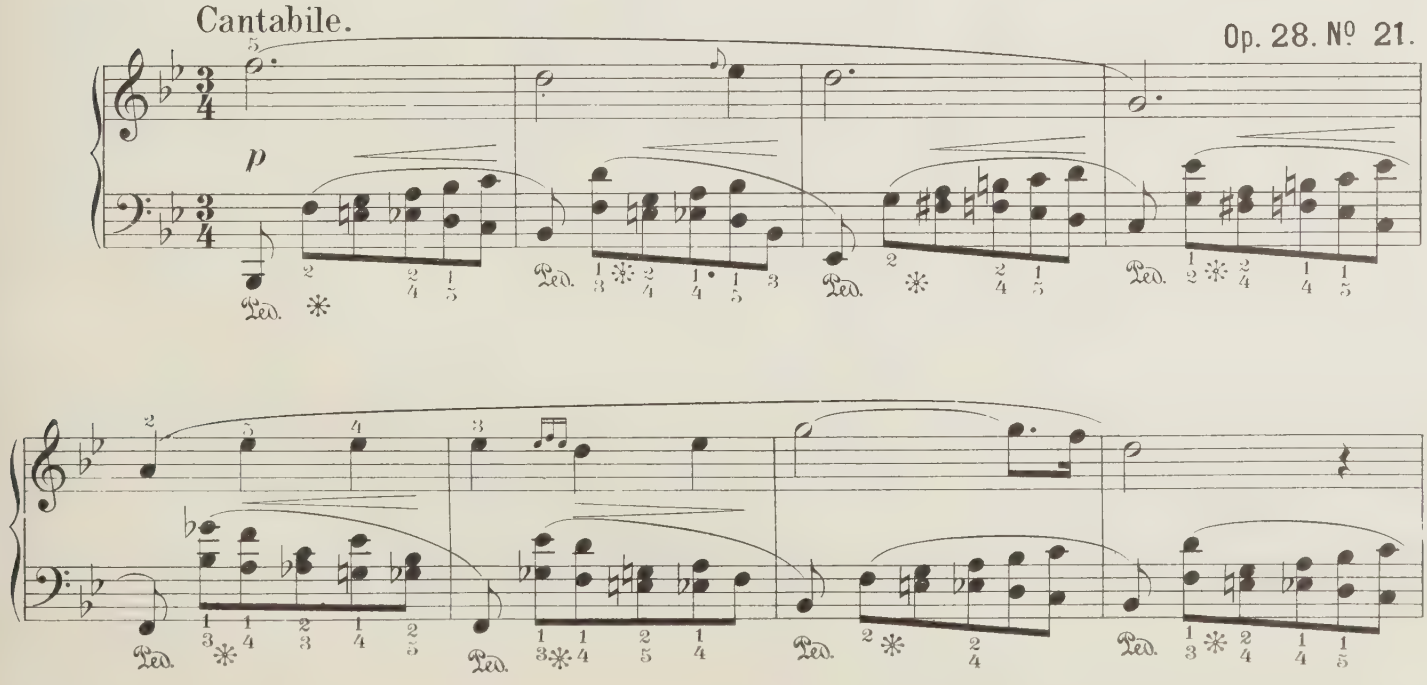
Largo.
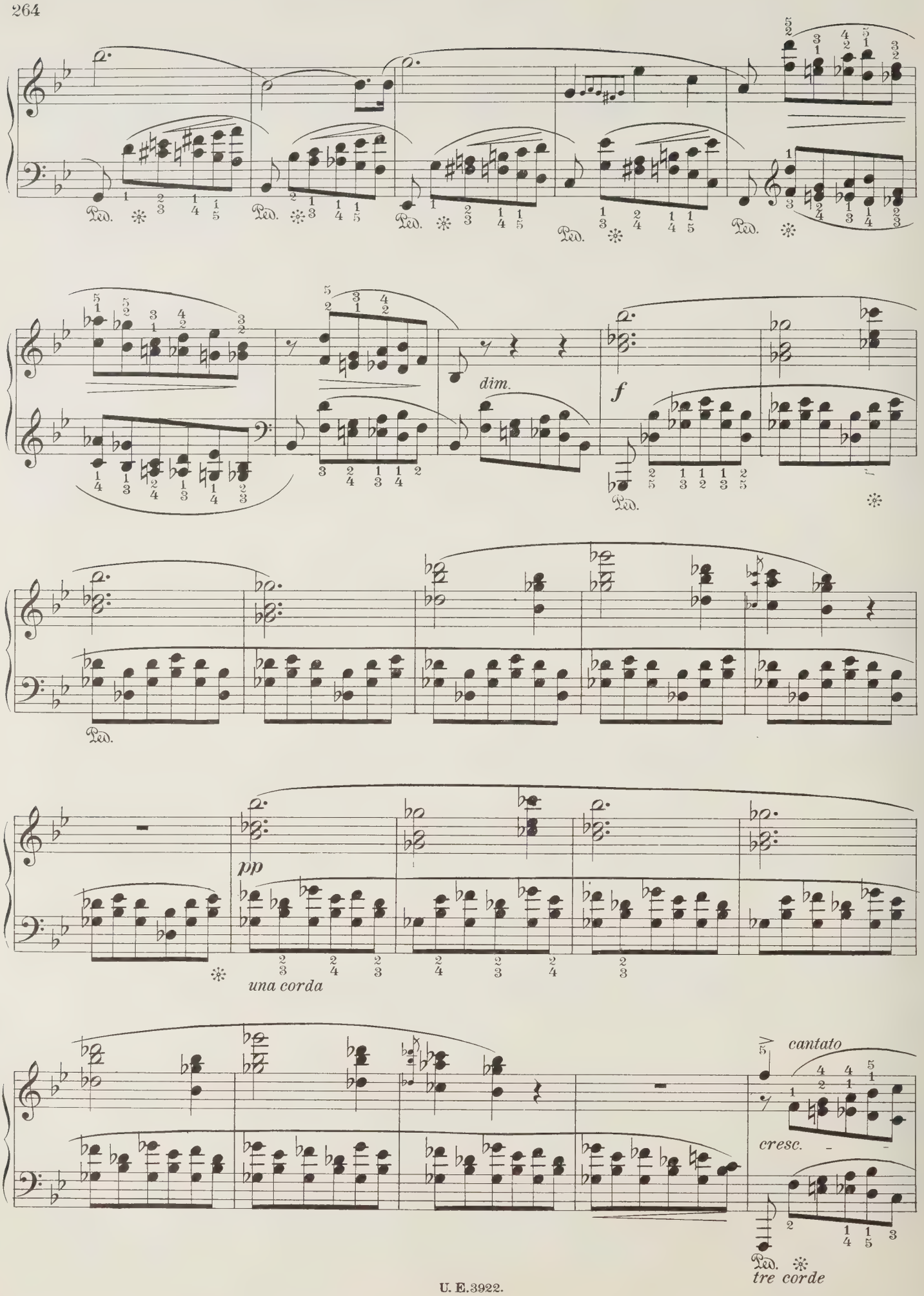
Op. 28. Nº 20.

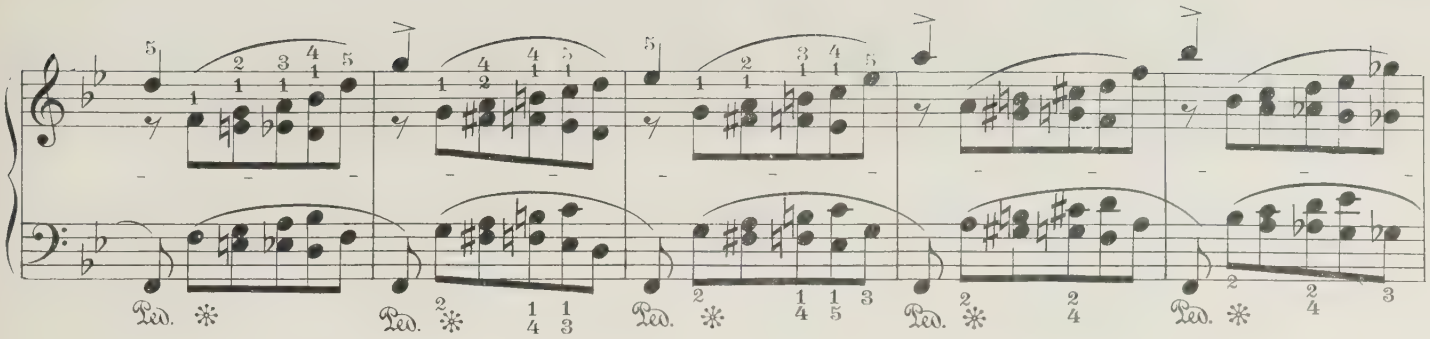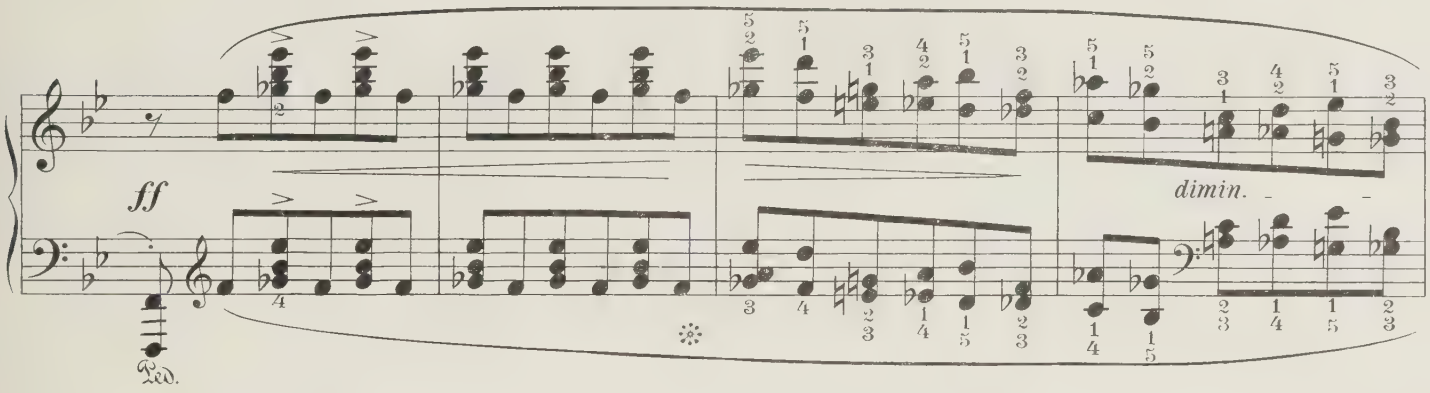


Cantabile.

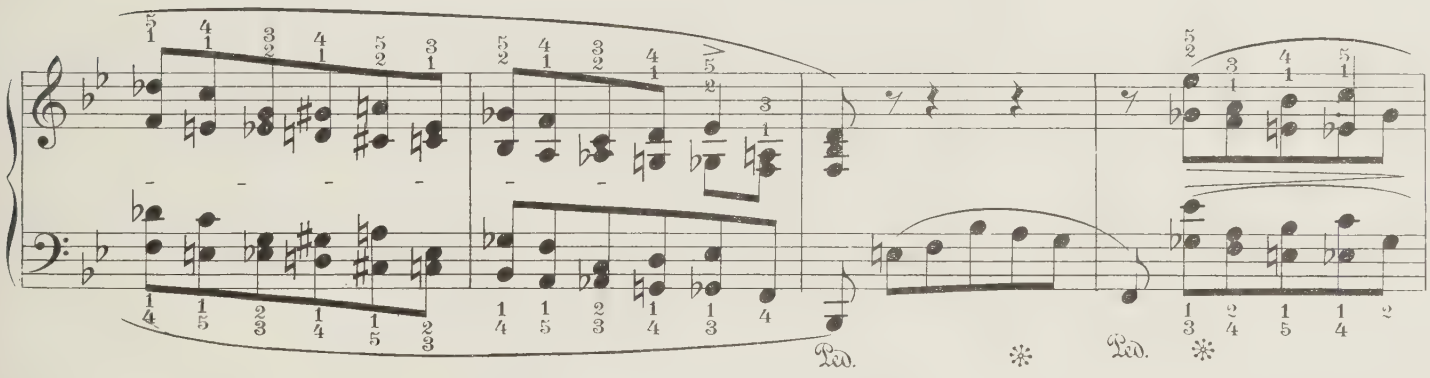
Op. 28. Nº 21.
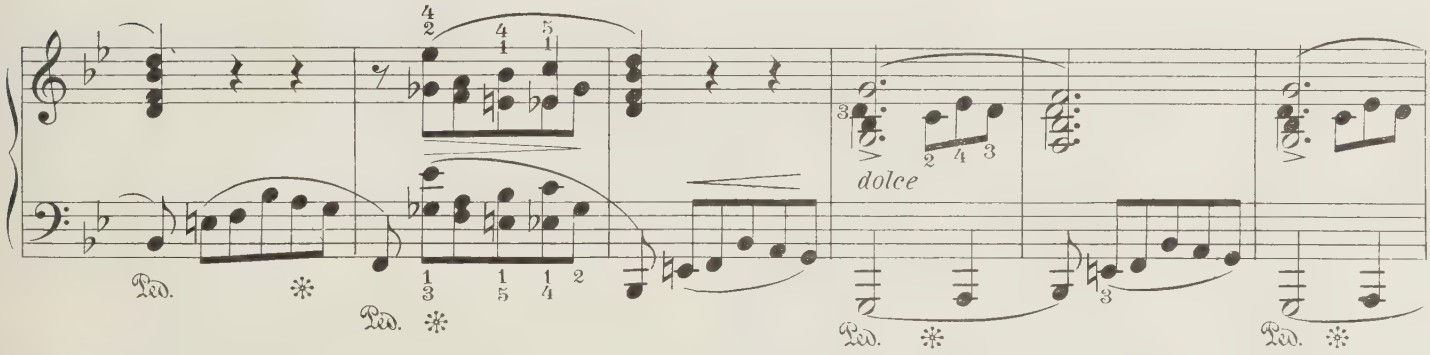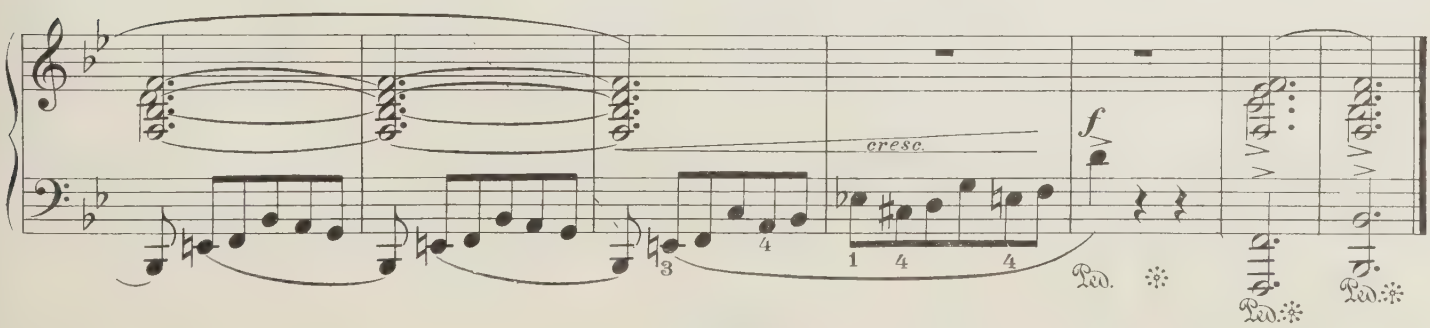



Ped.
dim.
f
pp
una corda
cantato
cresc.
tre corde
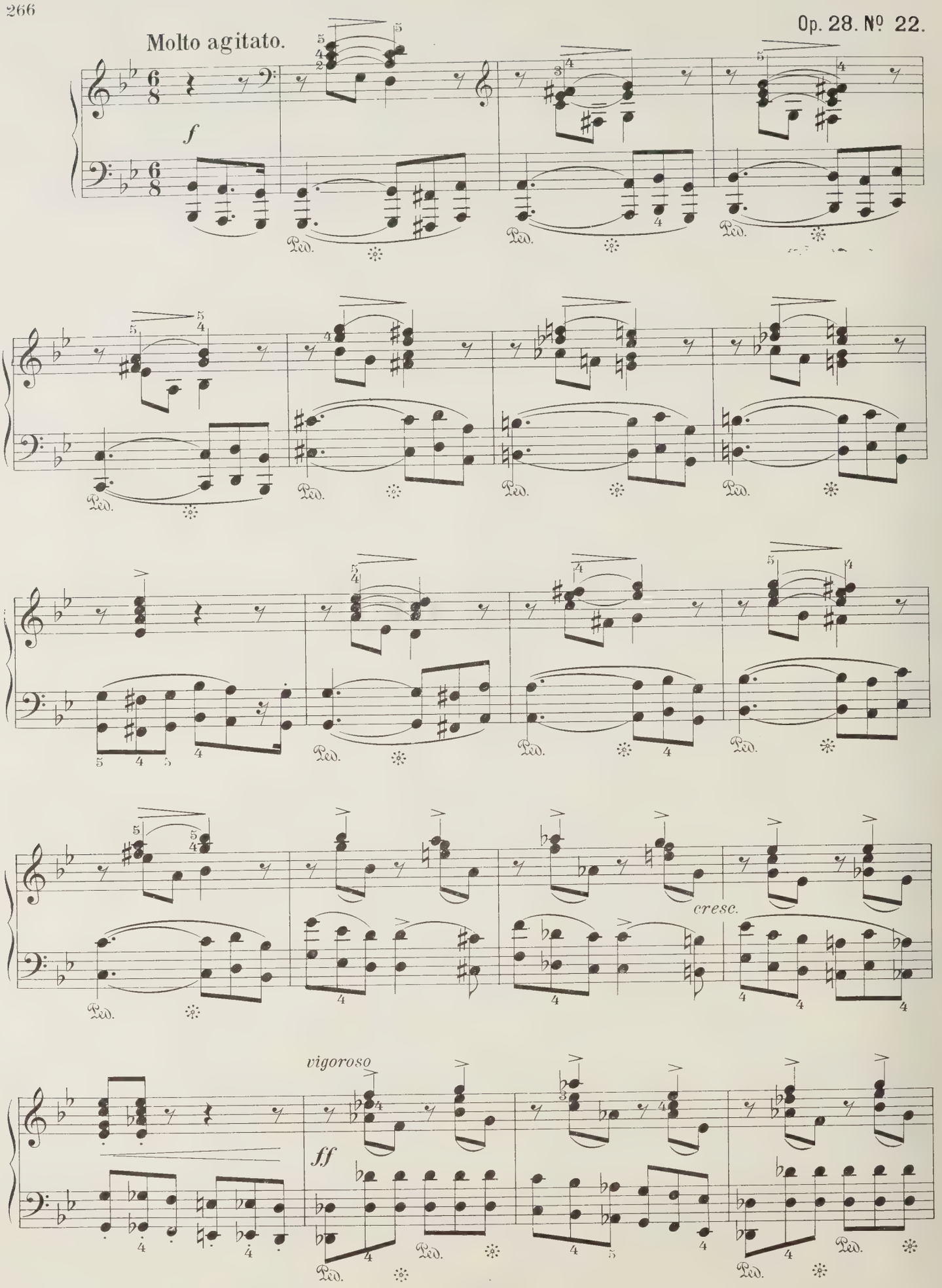

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

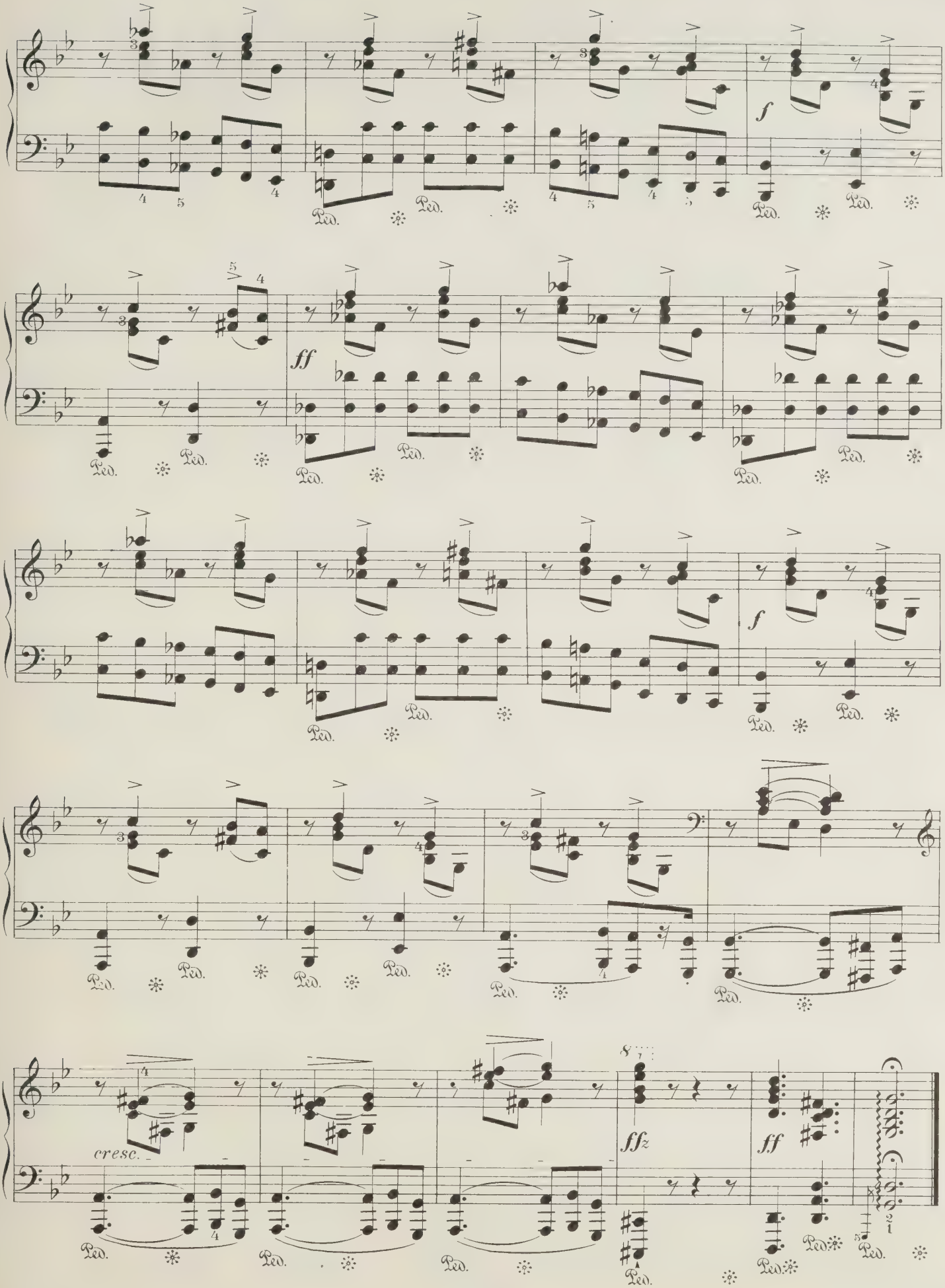

ff
dimin.
Ped.
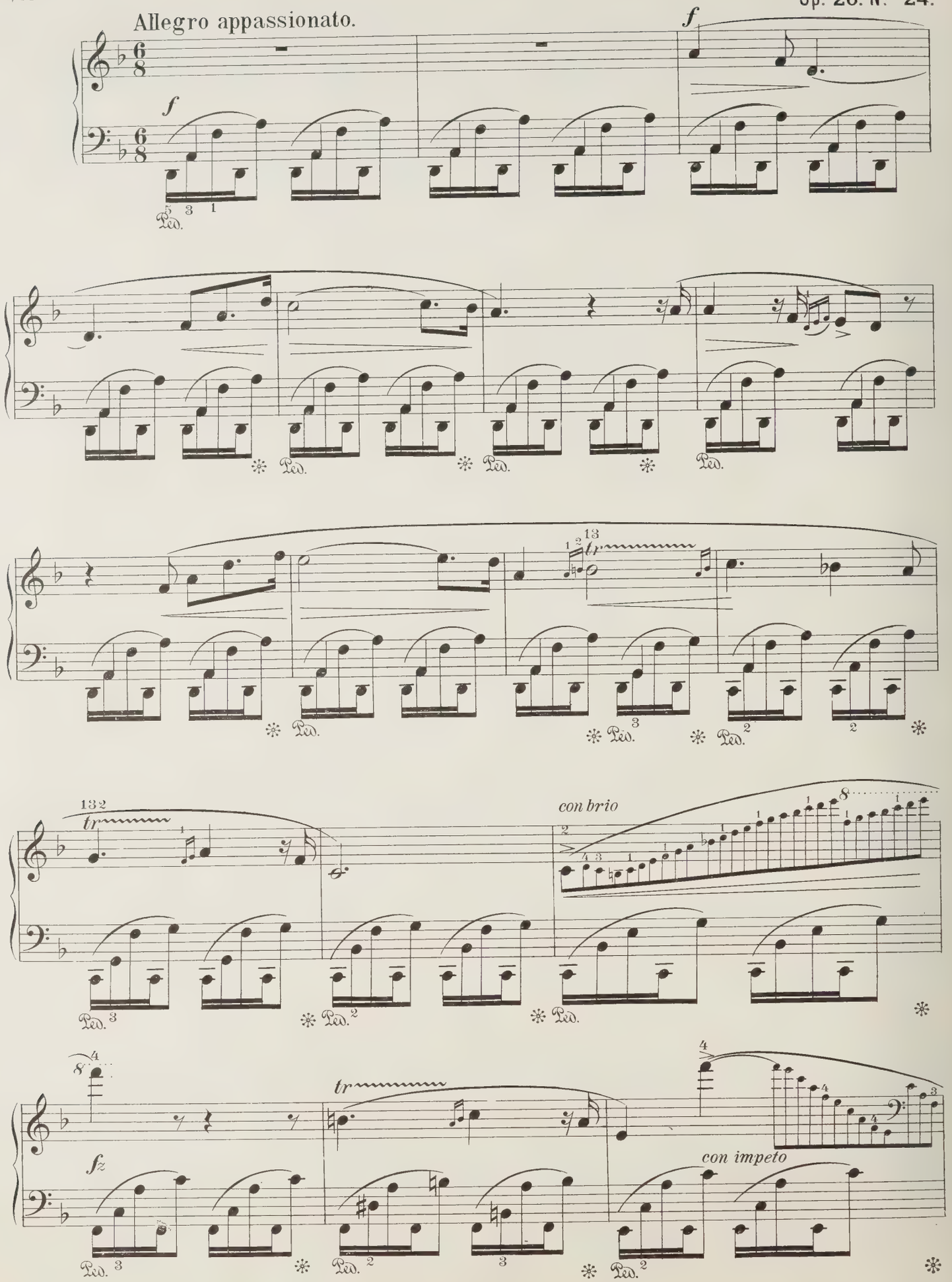

Ped.
Ped.
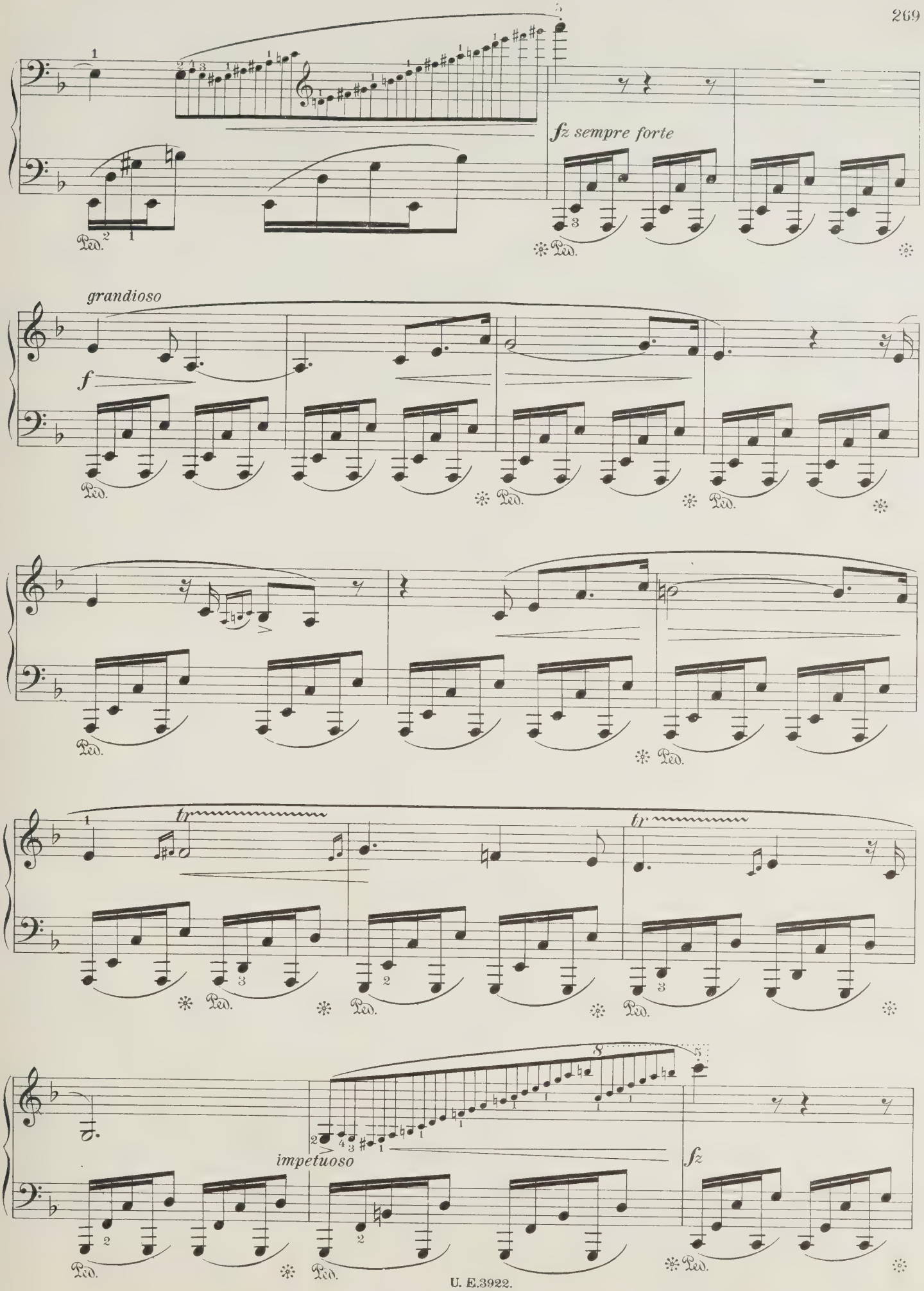

Ped.
Ped.
dolce
Ped.
Ped.
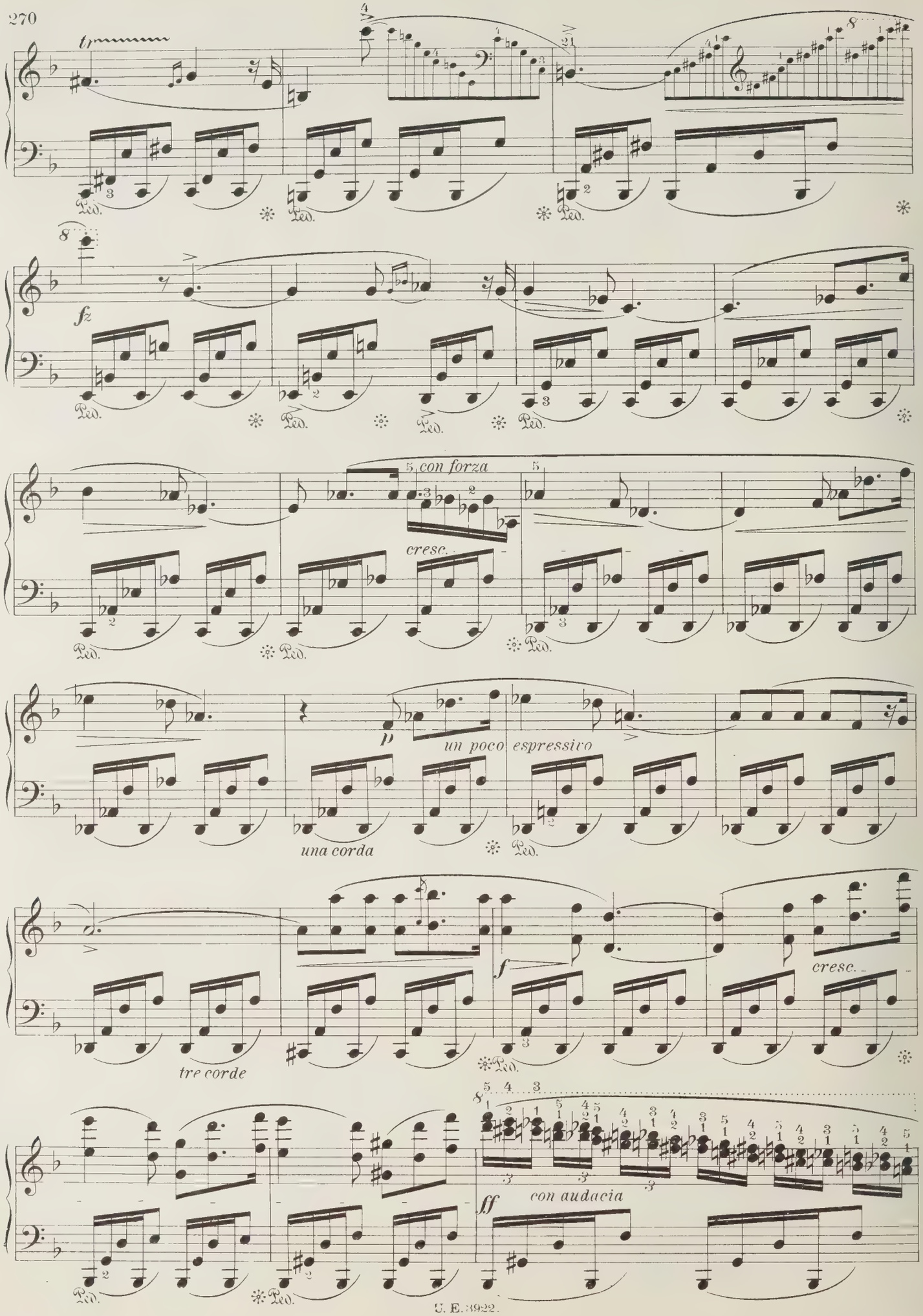

cresc.
f
Ped.
Ped.
Ped.
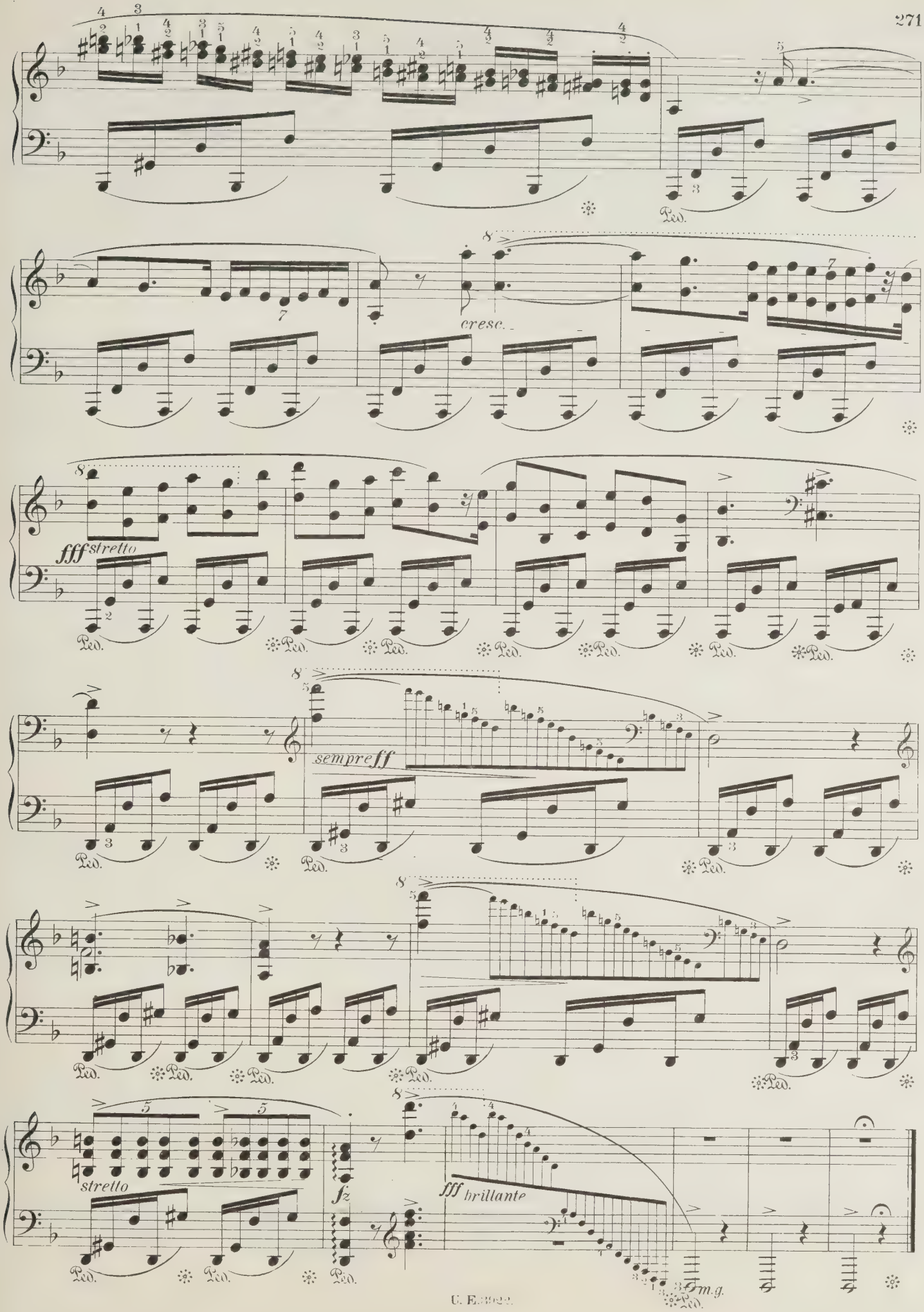

Molto agitato.
f
Ped.
cresc.
vigoroso
ff


f
Ped.
ff
fz
cresc.
ffz
ff


Allegro appassionato.
f
Ped.
tr
con brio
fz
con impeto


fz sempre forte
grandioso
f
tr
tr
impetuoso
fz
Ped.

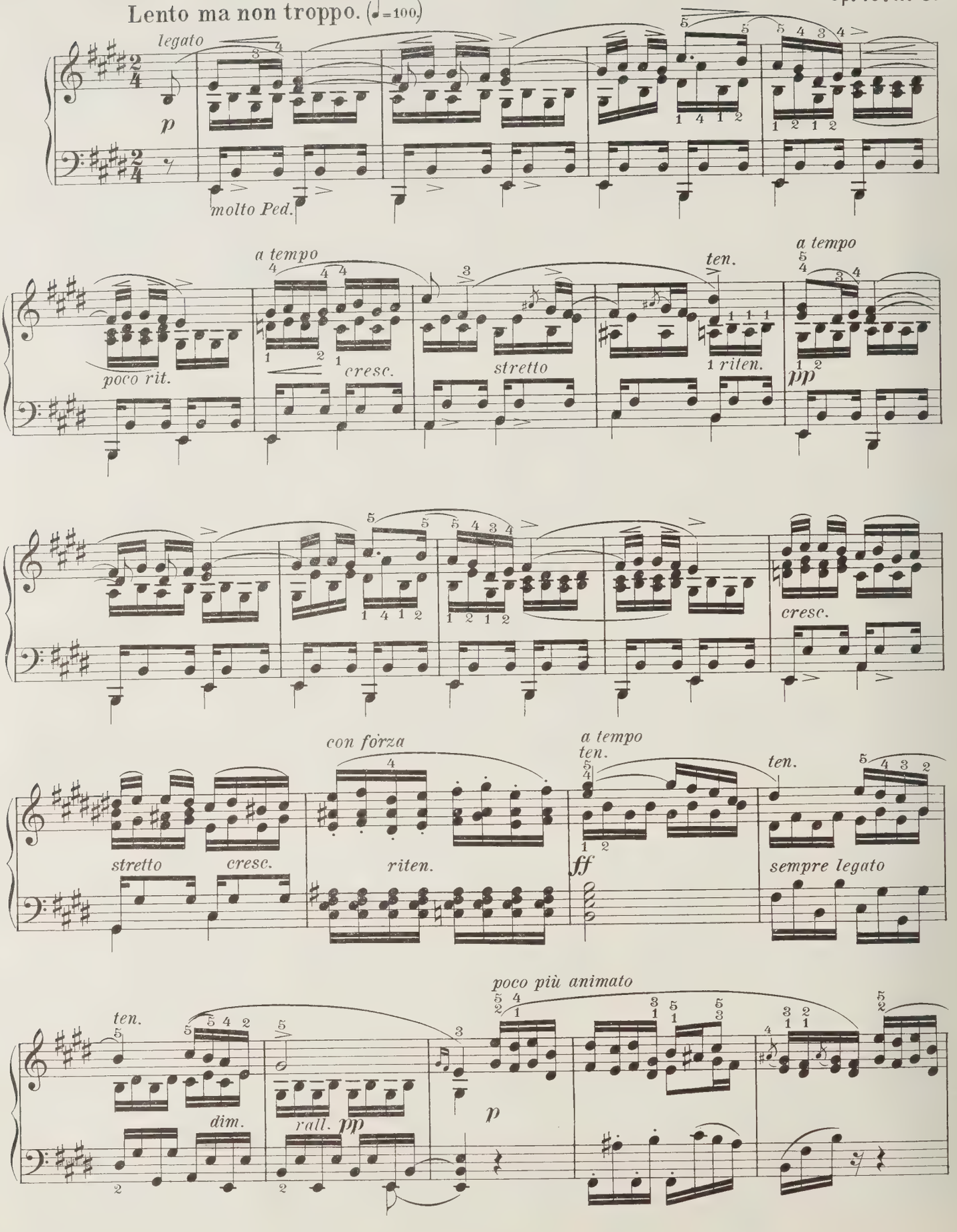

tr
Ped.
fz
5 con forza
cresc.
p
un poco espressivo
una corda
f
cresc.
tre corde
ff
con audacia
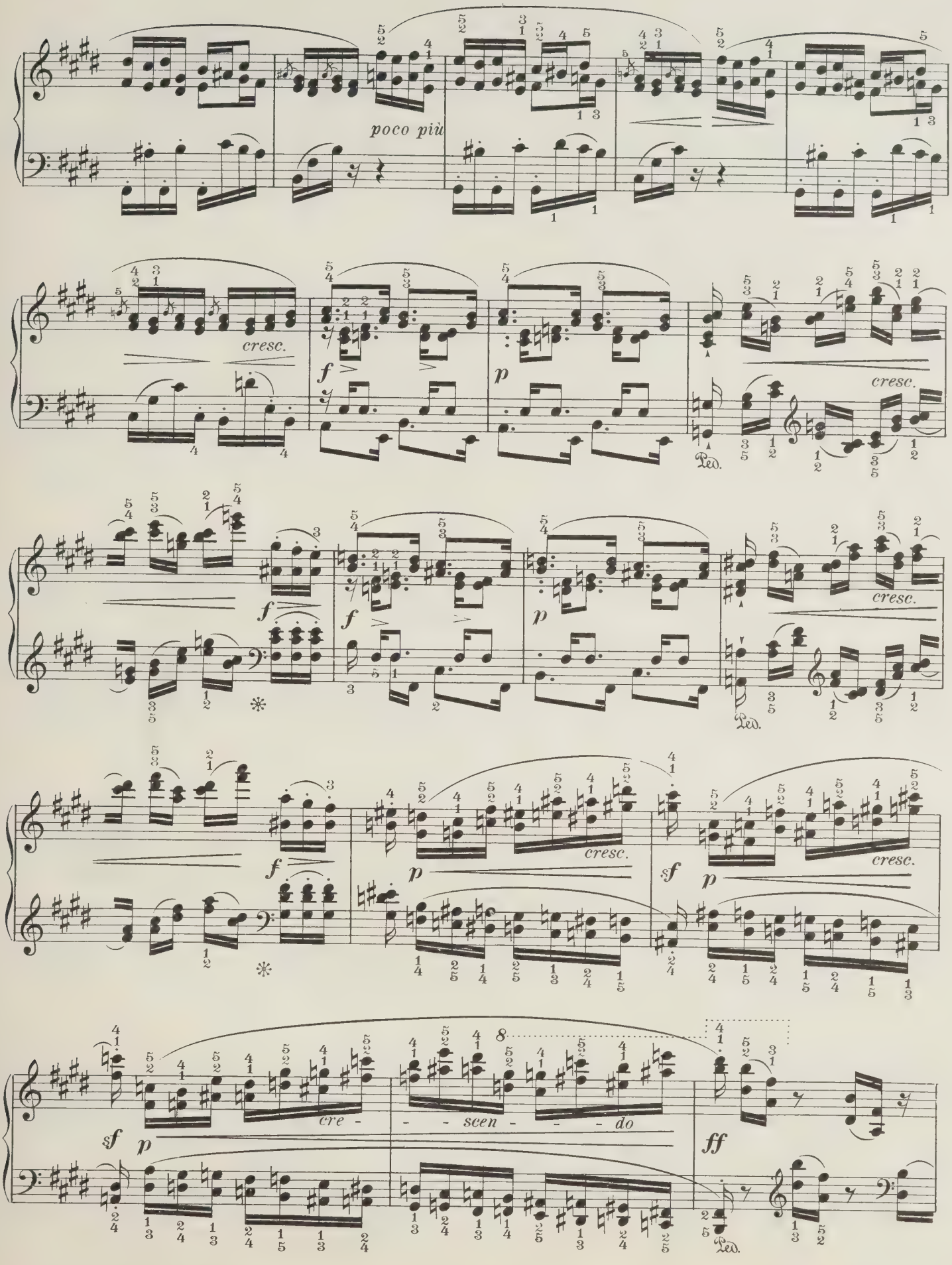

cresc.
fff stretto
sempre ff
stretto
fz
fff brillante
m.g.

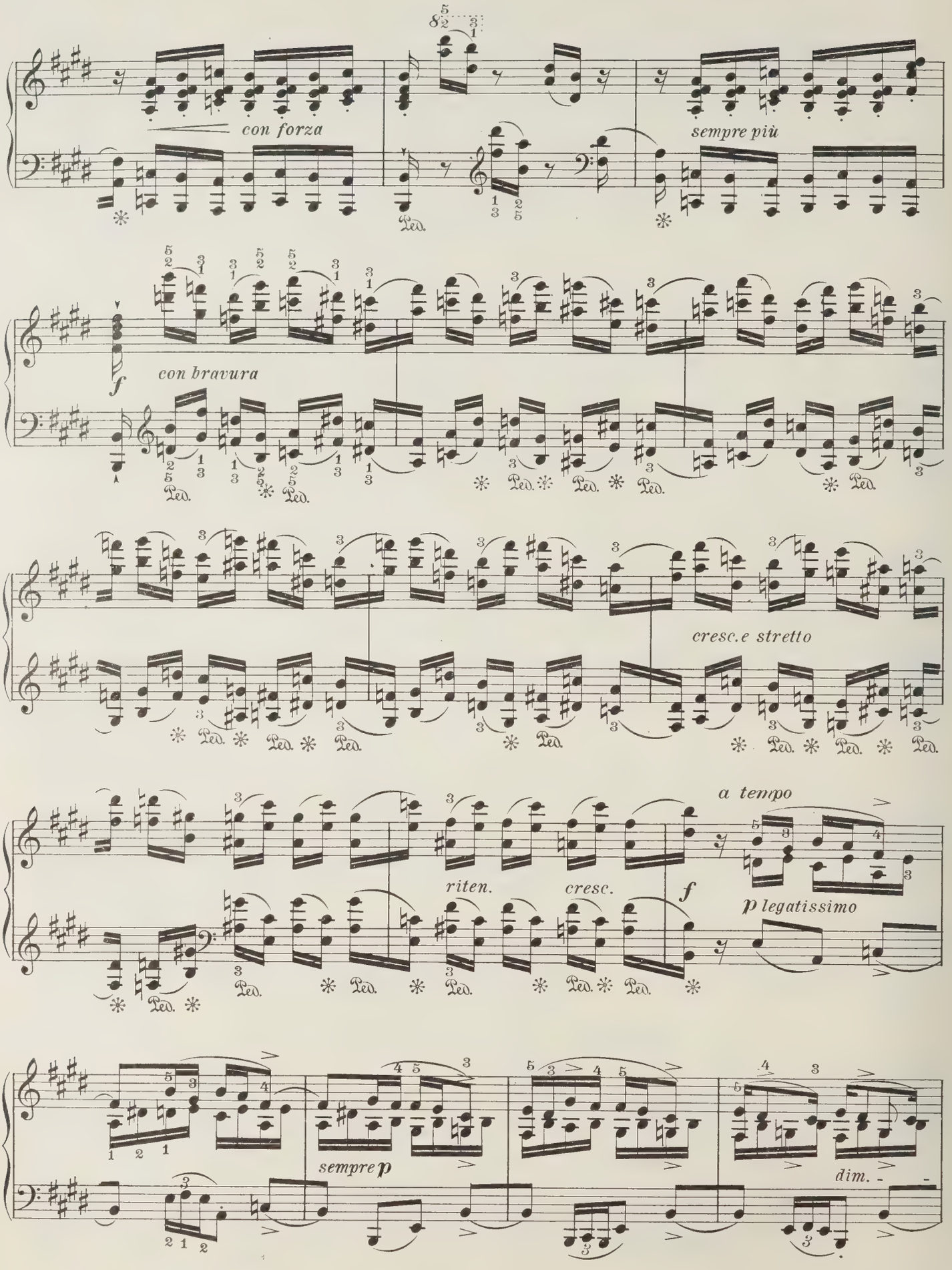
Etudes.
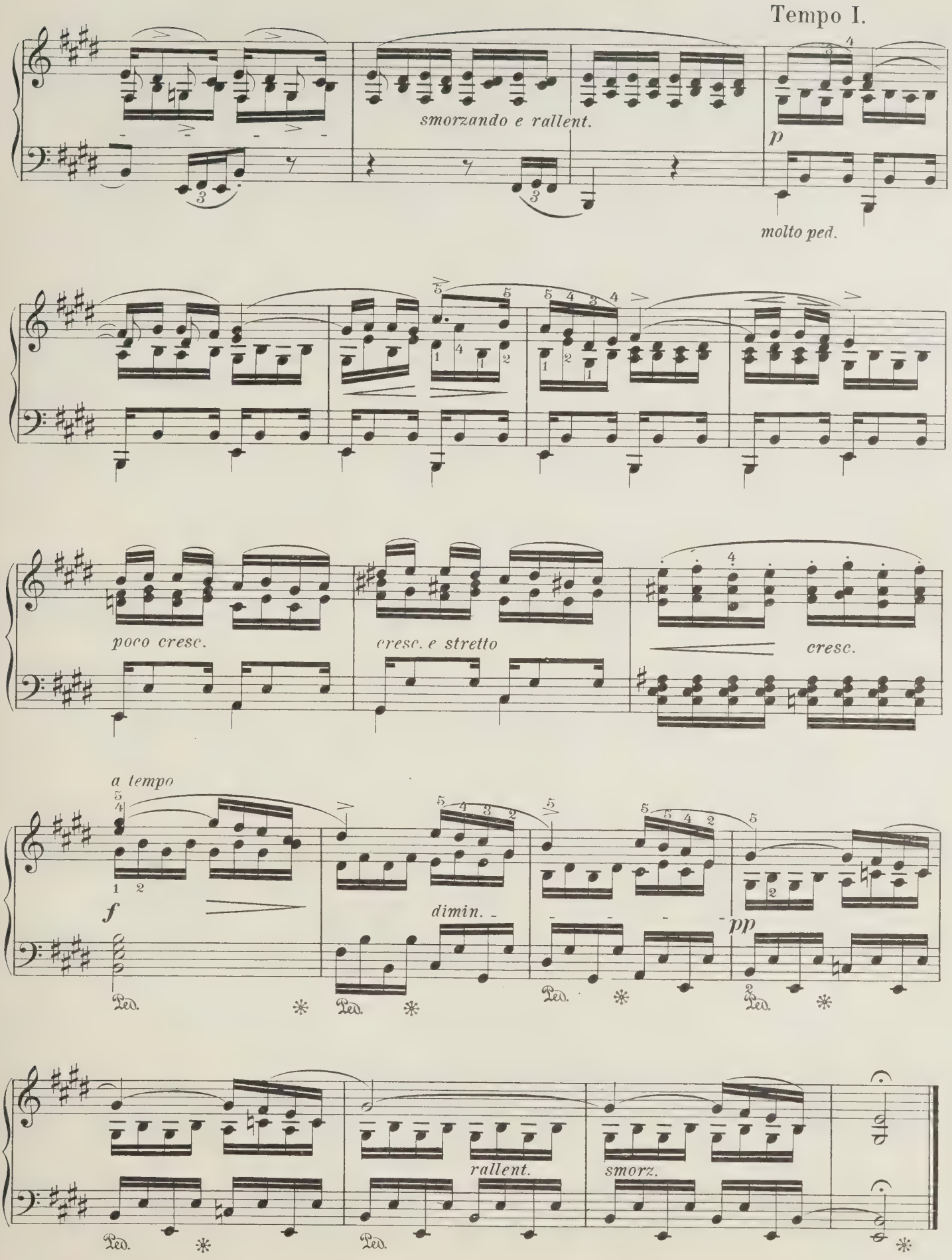
Op. 10. № 3.

Lento ma non troppo. (♩=100)



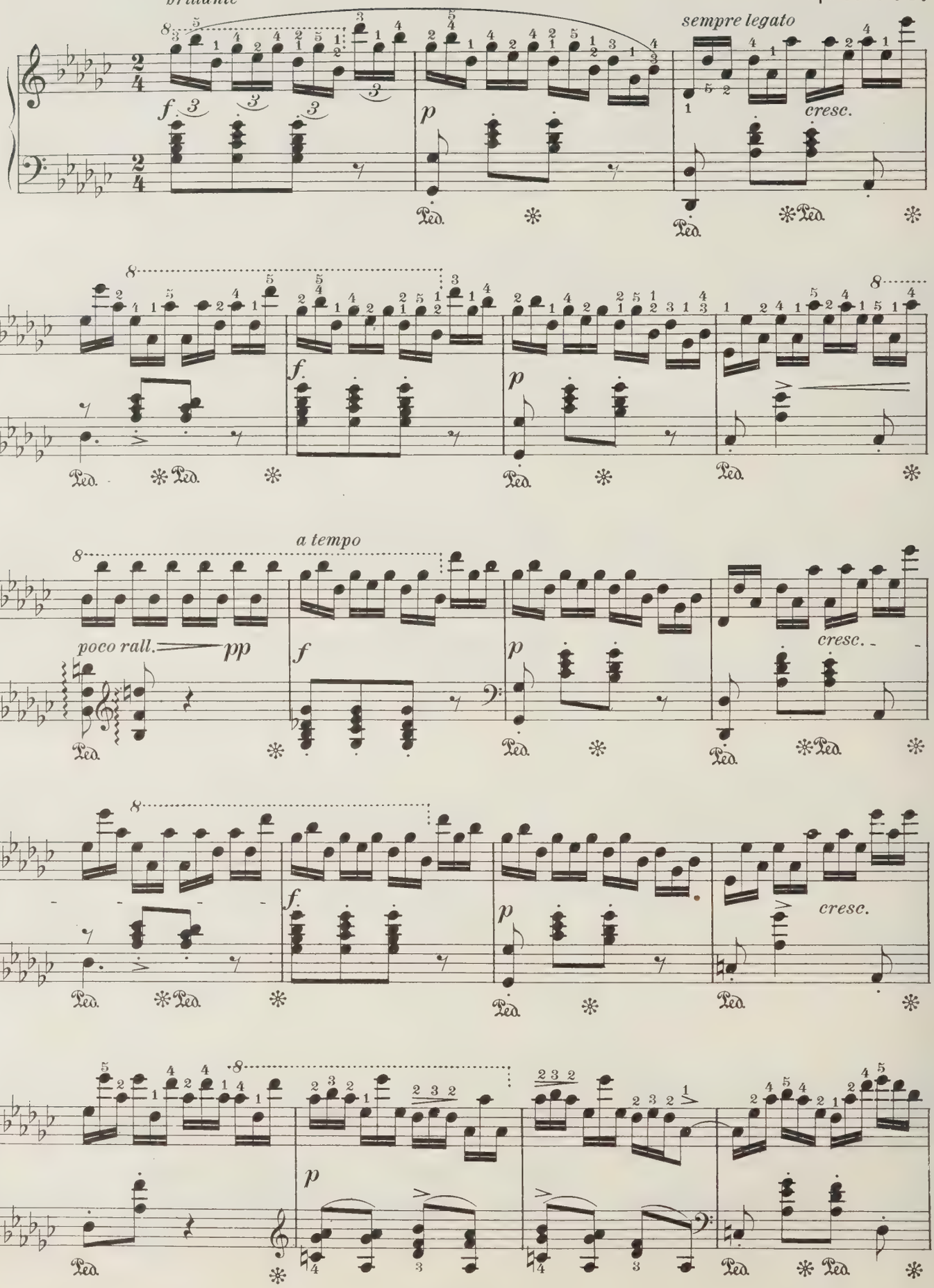

poco più
cresc.
f
p
cresc.
Ped.
f
f
p
cresc.
Ped.
f
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
cre - - - scen - - - do
ff
Ped.
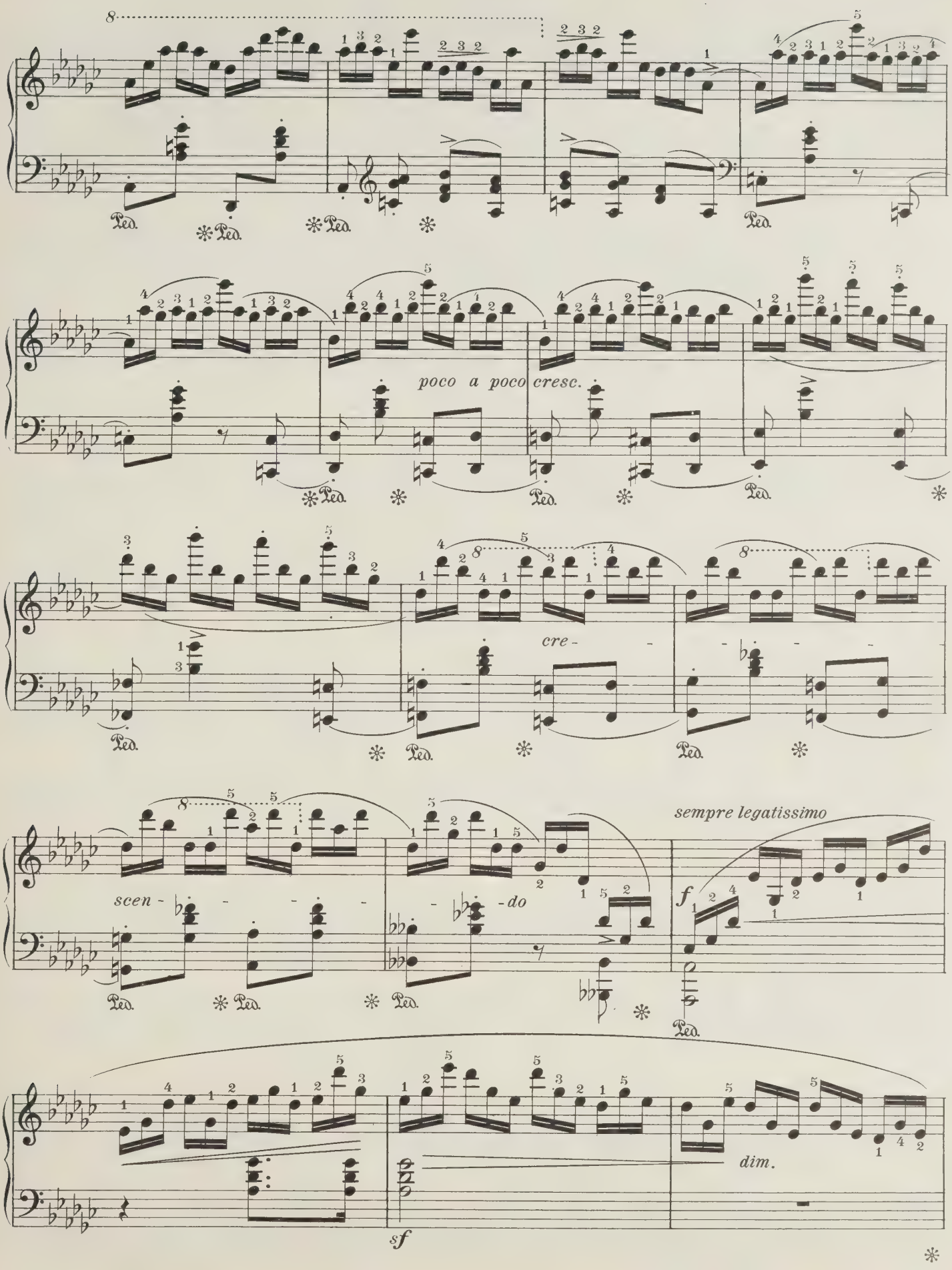

con forza
sempre più
con bravura
cresc.e stretto
riten.
cresc.
a tempo
sempre p
dim.
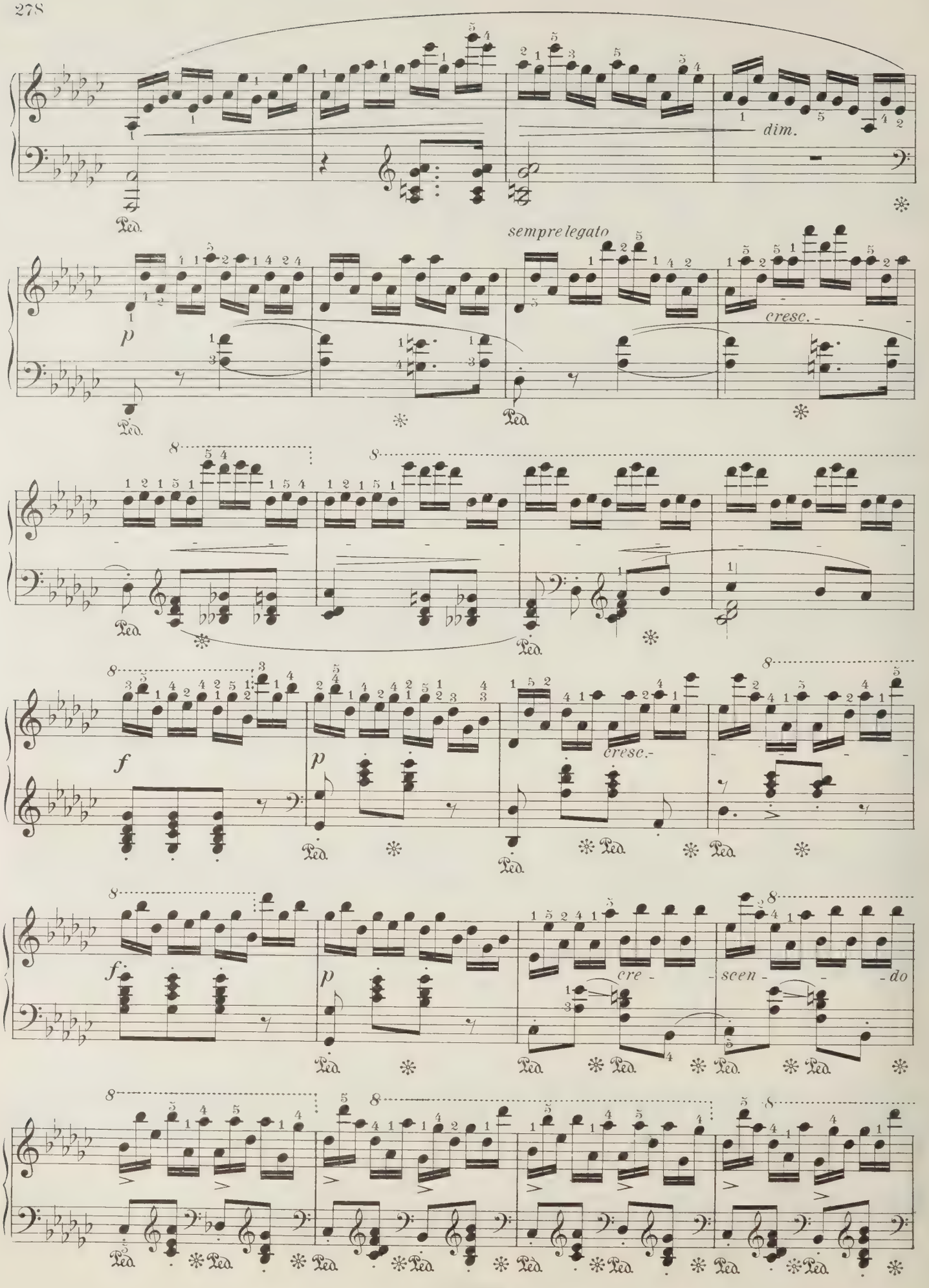

Tempo I.
smorzando e rallent.
p
molto ped.
poco cresc.
cresc. e stretto
cresc.
a tempo
f
dimin.
pp
rallent.
smorz.
Ped.
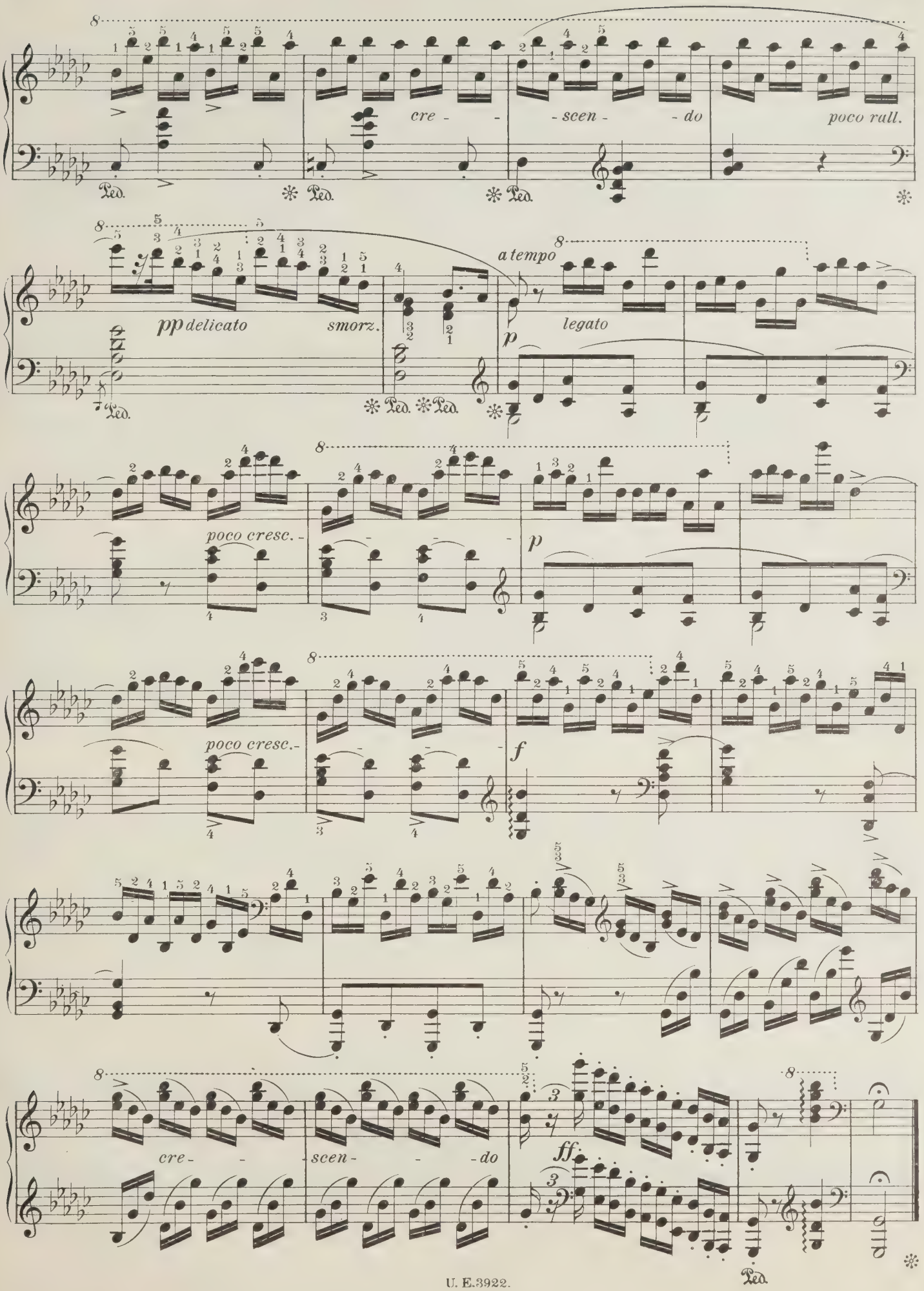
Vivace. (♩ = 116.)
brillante
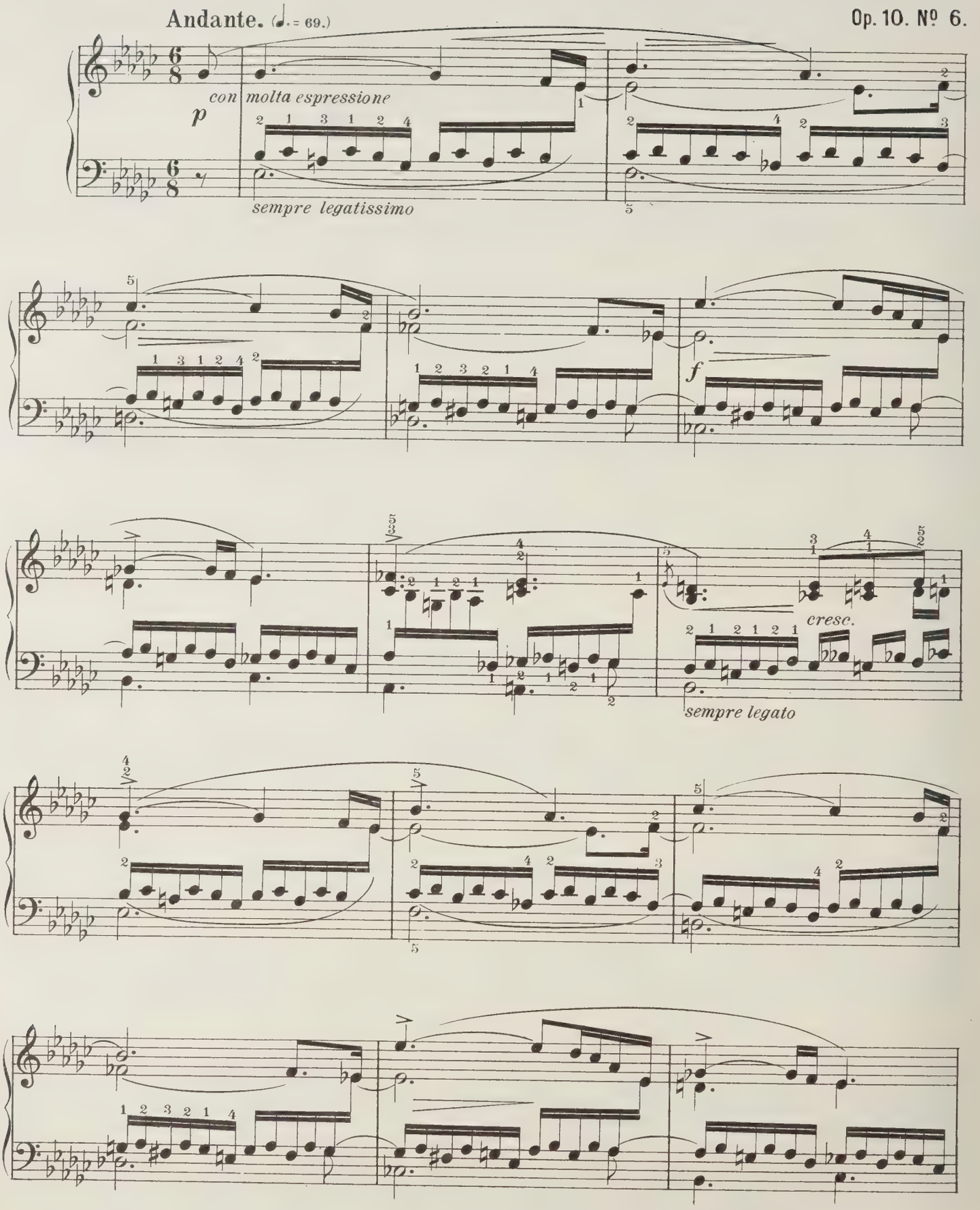
Op. 10. № 5.

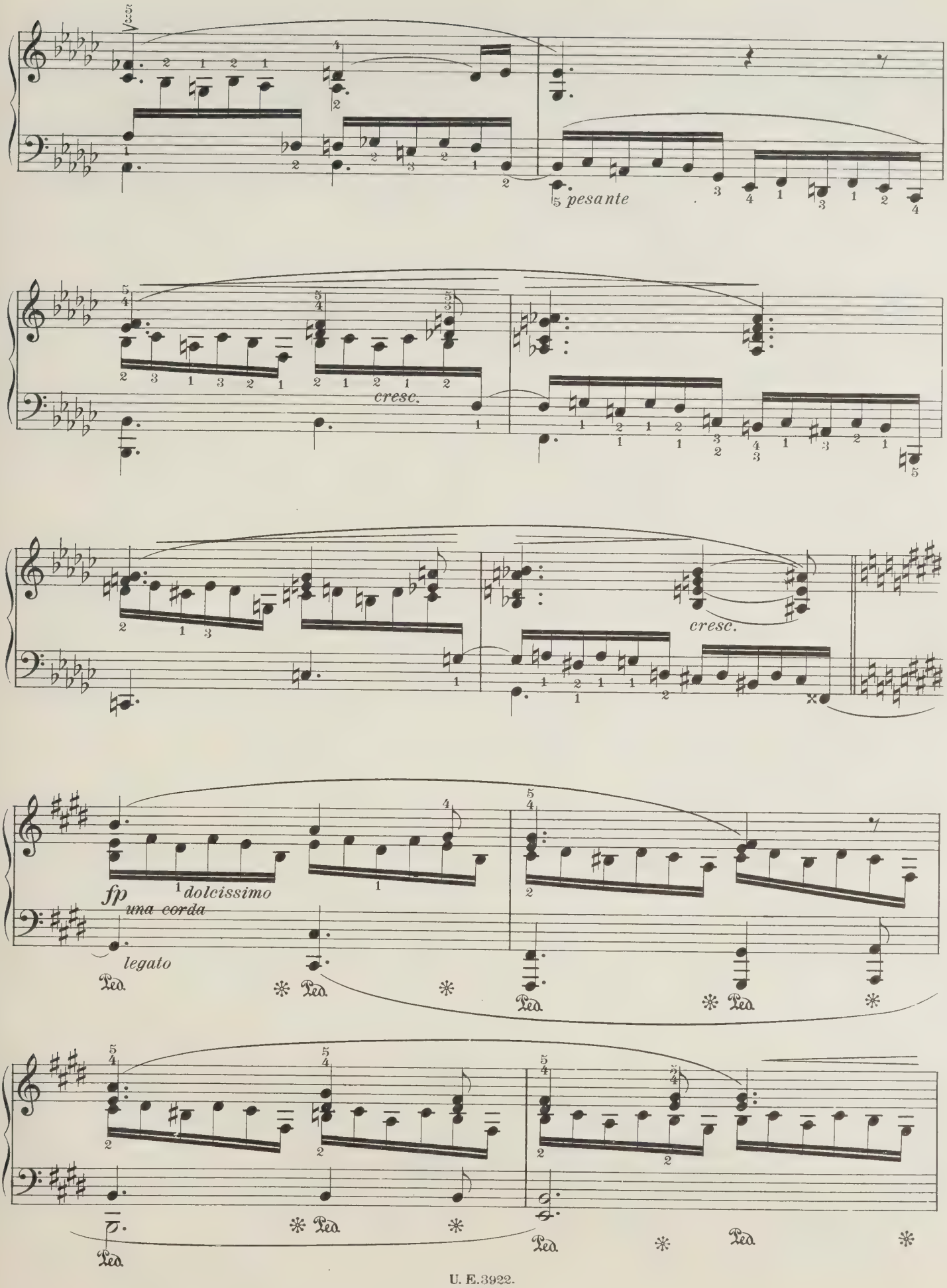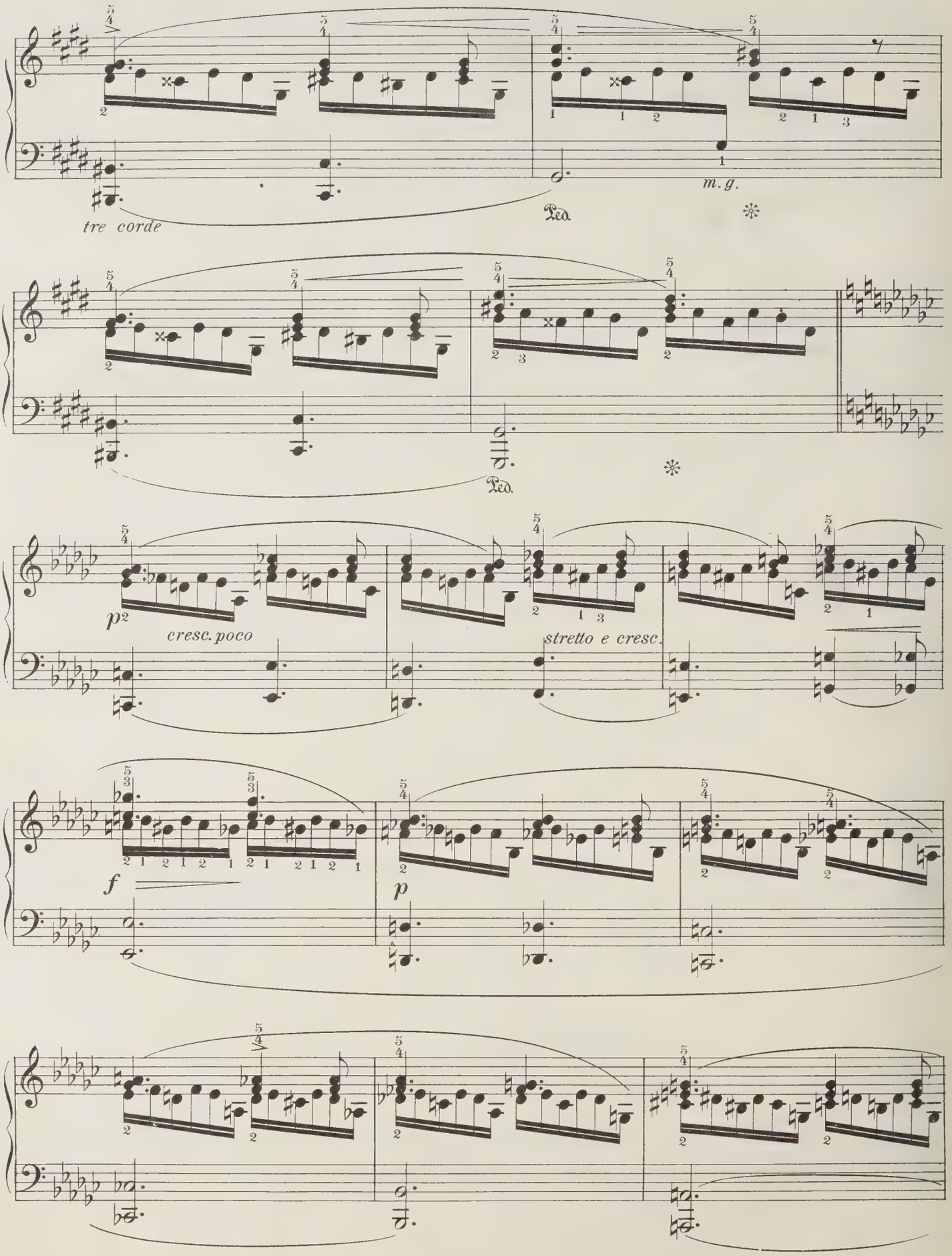



poco a poco cresc.
cre - - - - - -
scen - - - - -
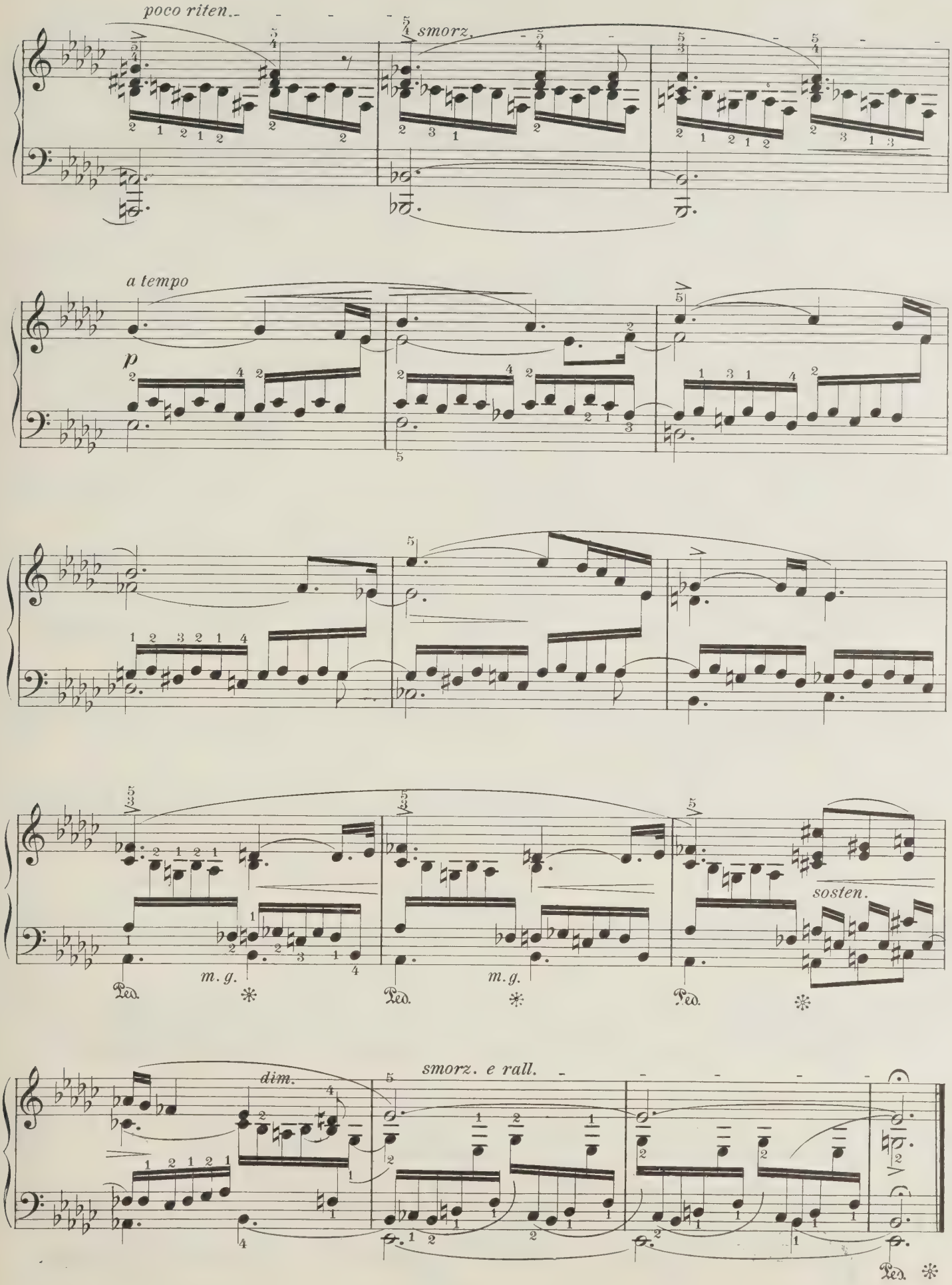

dim.
sempre legato
cresc.
cresc.
cre - scen - do
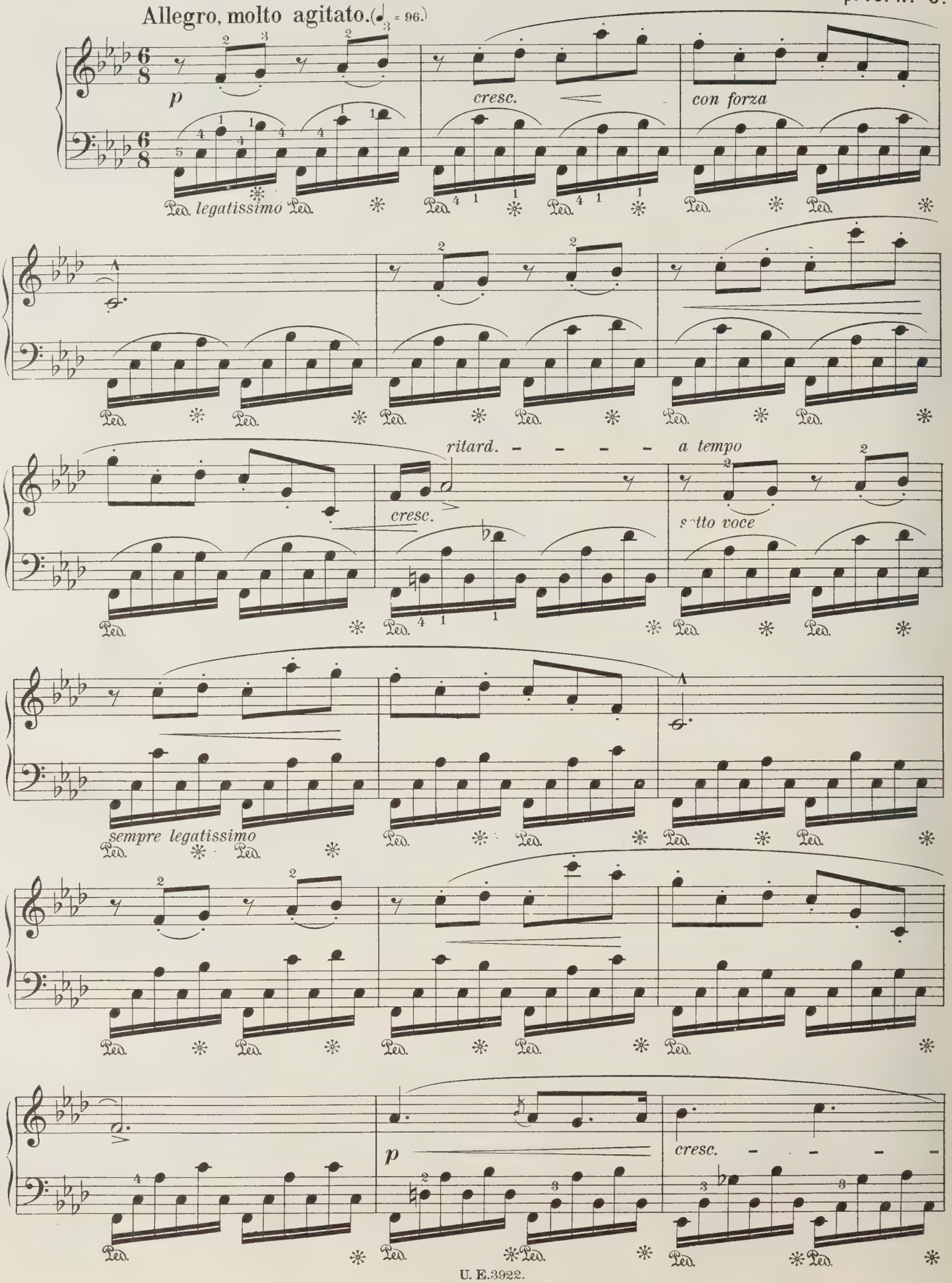

cre - - scen - - do
poco rall.
pp delicato
smorz.
a tempo
legato
poco cresc. -
poco cresc. -
cre - - scen - - do
ff
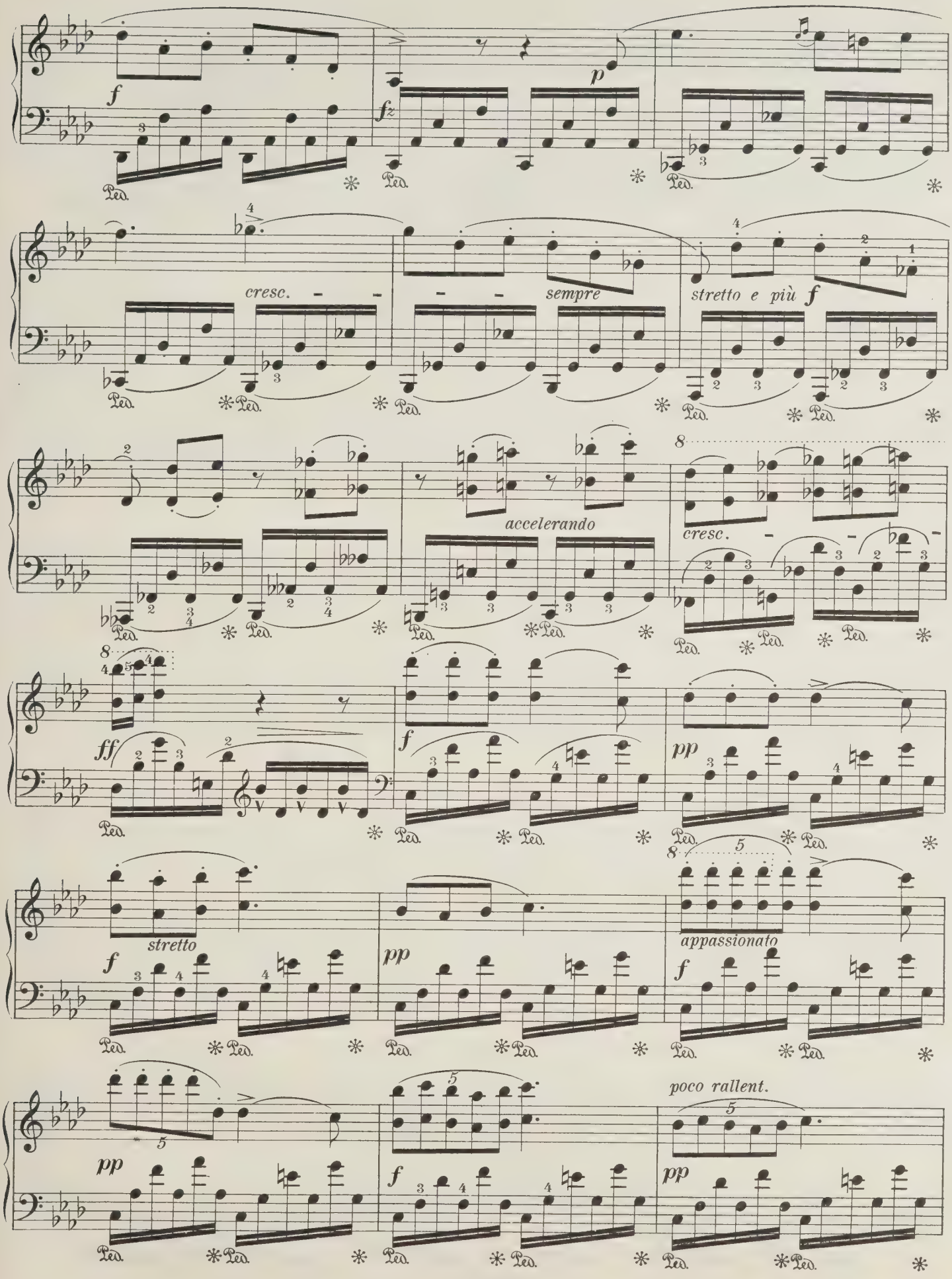

Andante. (♩. = 69.)
Op. 10. Nº 6.
con molta espressione
p
sempre legatissimo
f
cresc.
sempre legato
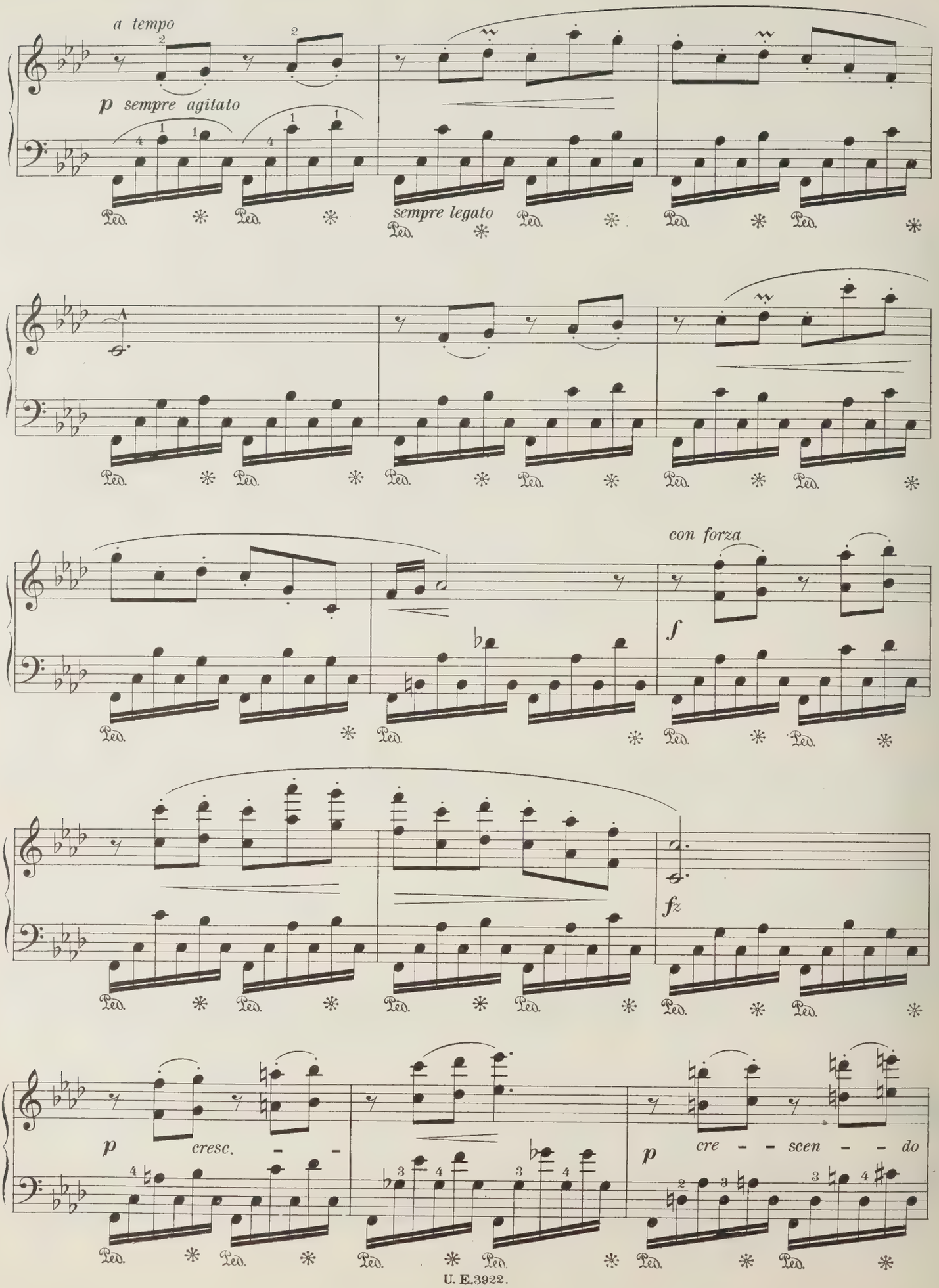

Vers.
pesante
cresc.
cresc.
fp
una corda
dolcissimo
legato
Ped.
*
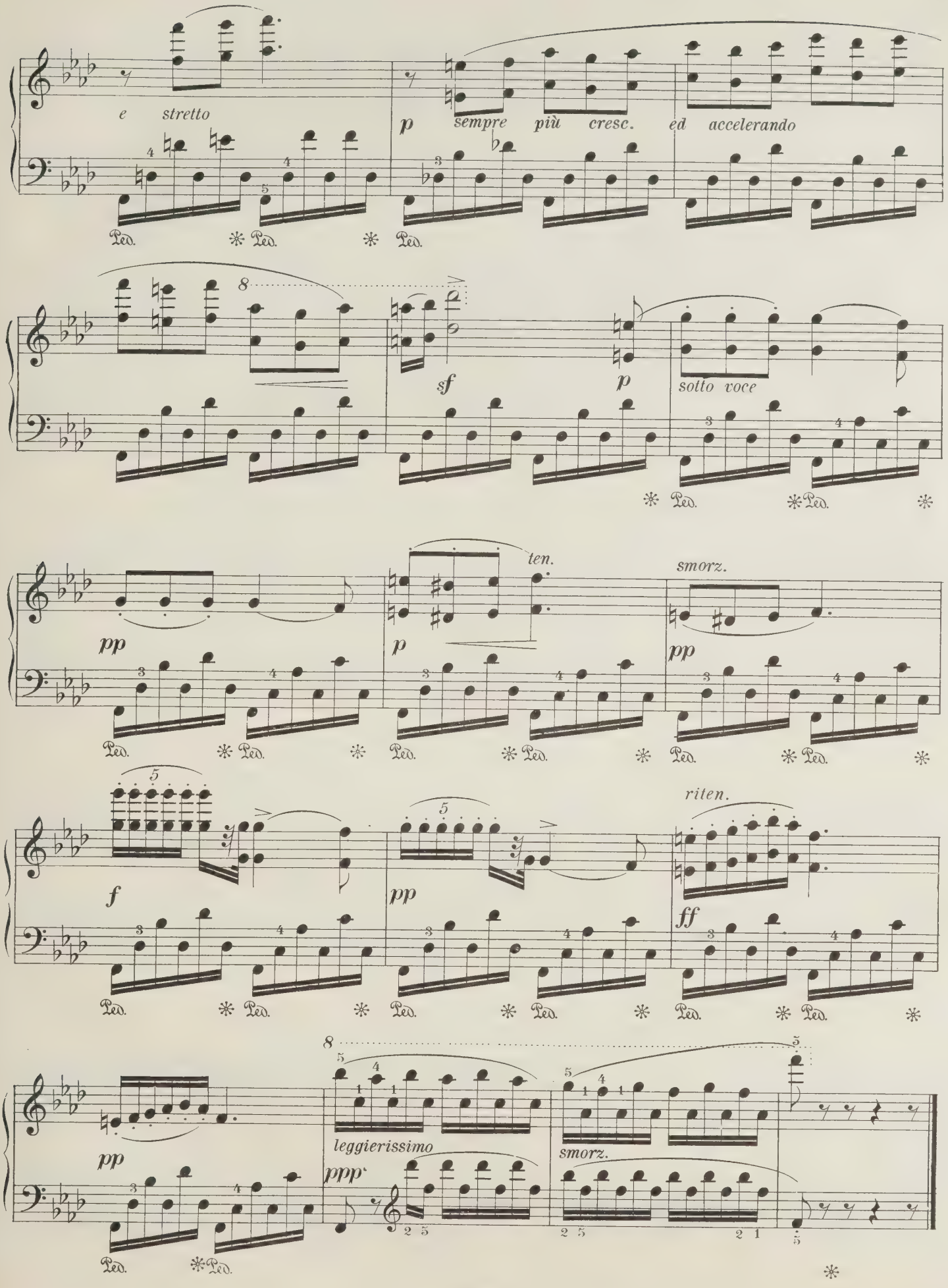

tre corde
Ped.
m. g.
Ped.
p
cresc. poco
stretto e cresc.
f
p


poco riten.
smorz.
a tempo
p
m. g.
m. g.
sosten.
dim.
smorz. e rall.
Ped.


Allegro, molto agitato. (♩ = 96.)
p
cresc.
con forza
Ped. legatissimo Ped.
ritard.
a tempo
cresc.
sotto voce
sempre legatissimo
p
cresc.


f
fz
p
cresc.
sempre
stretto e più f
accelerando
cresc.
ff
f
pp
stretto
f
pp
appassionato
f
pp
poco rallent.
f
pp
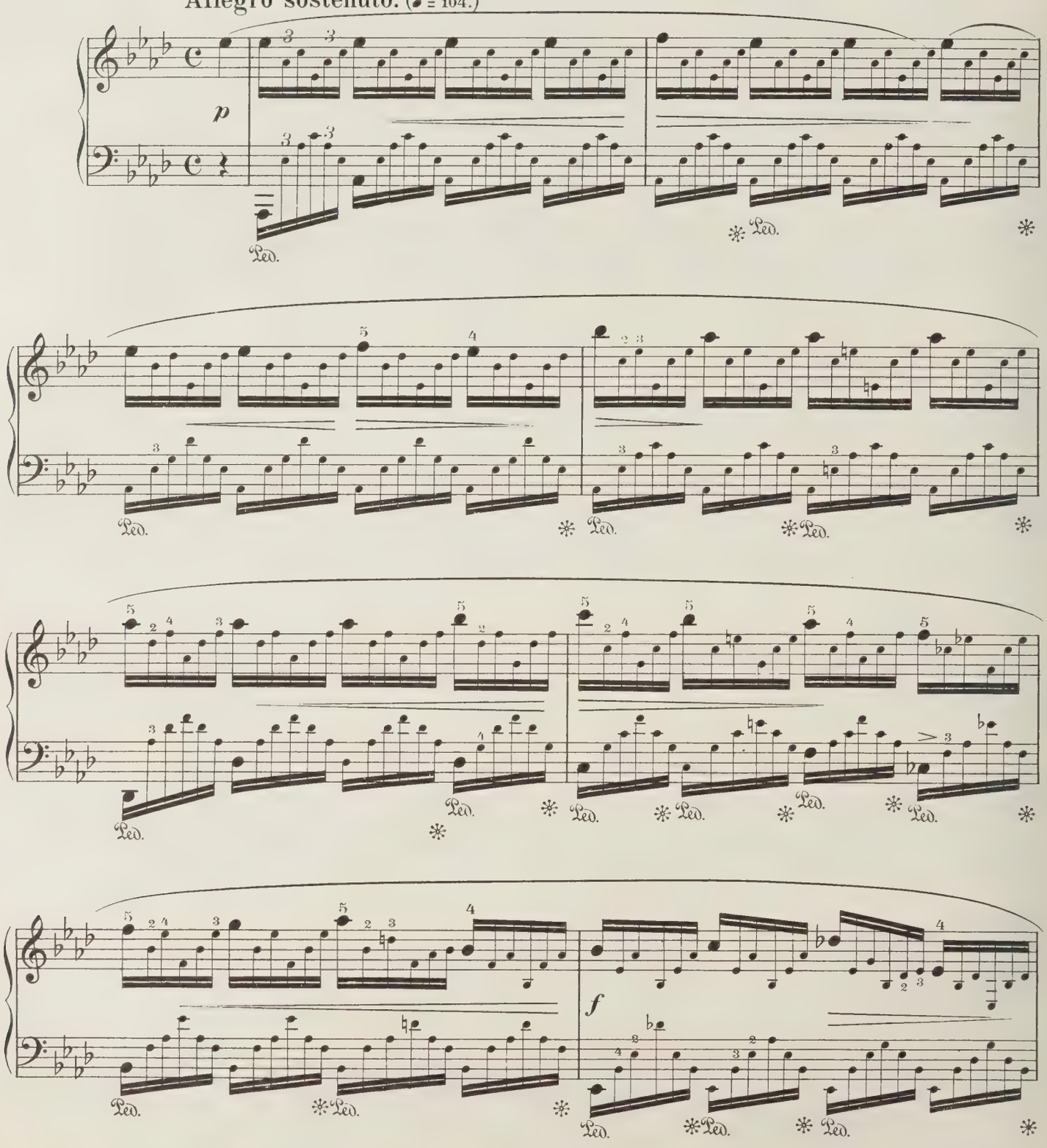

a tempo
p sempre agitato
sempre legato
con forza
f
fz
p cresc. – –
p cre – – scen – – do
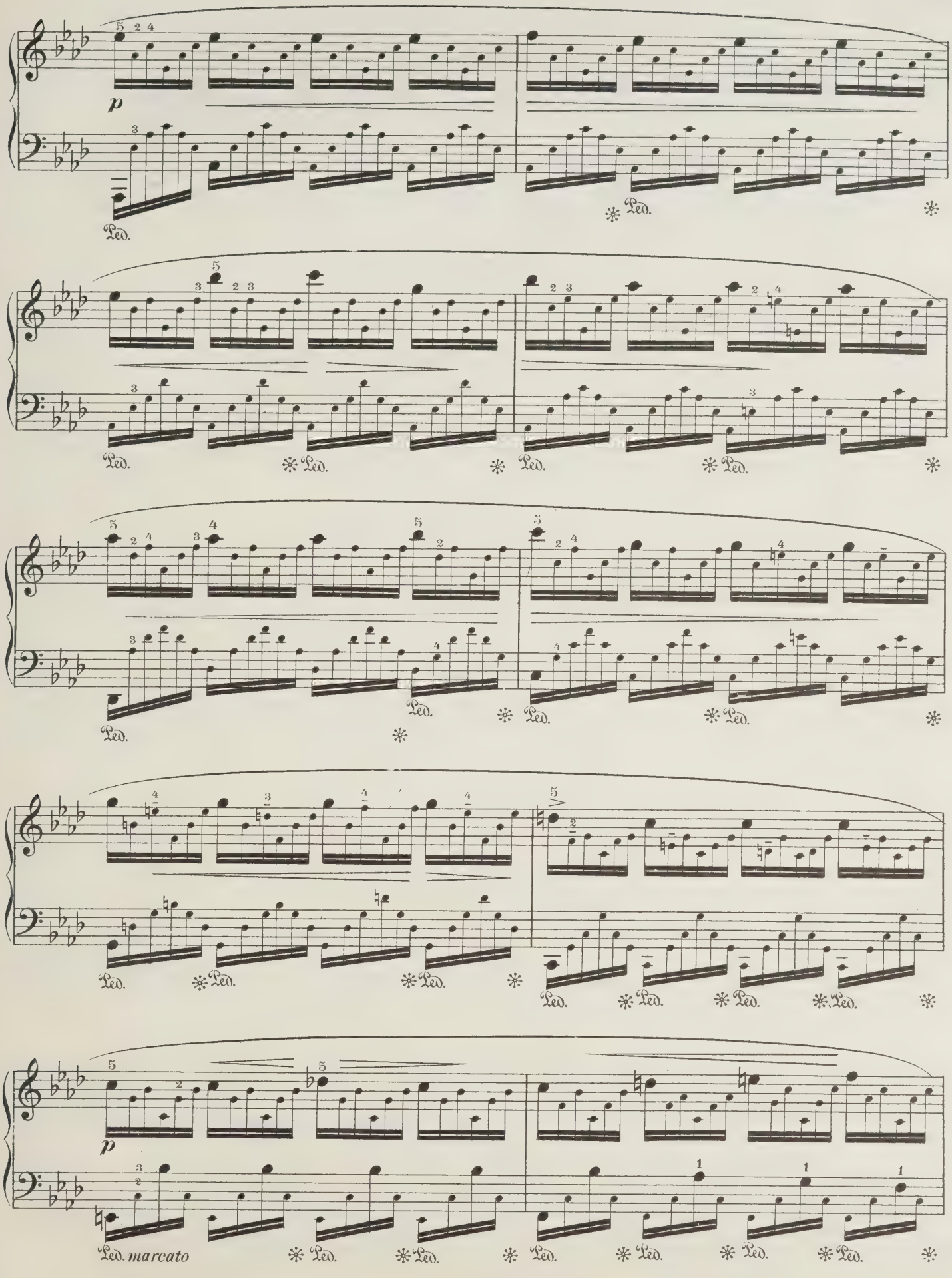

e stretto
p sempre più cresc. ed accelerando
sf
p sotto voce
pp
p ten.
pp smorz.
f
pp
ff riten.
pp
ppp leggierissimo
smorz.
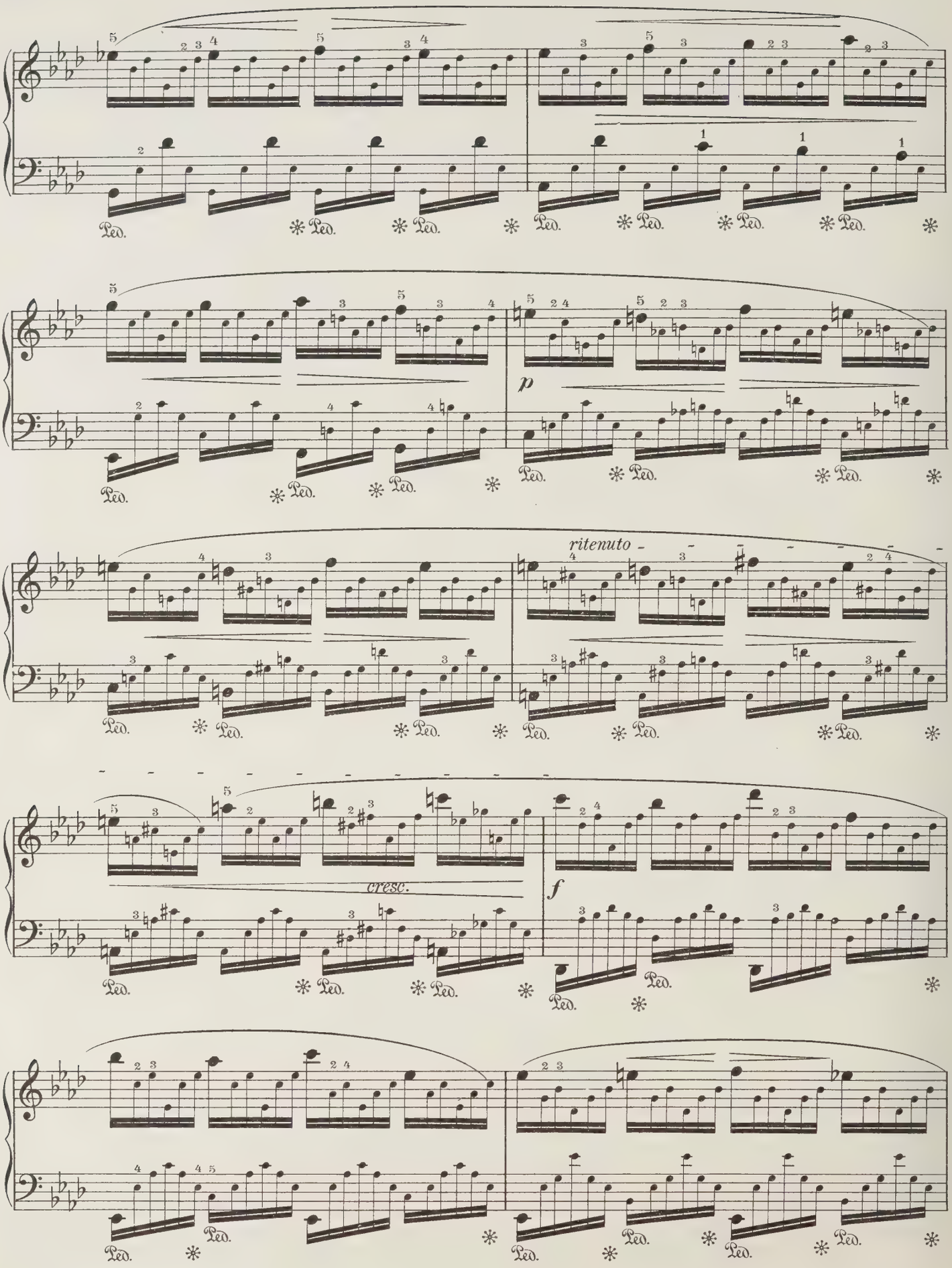
Etudes.
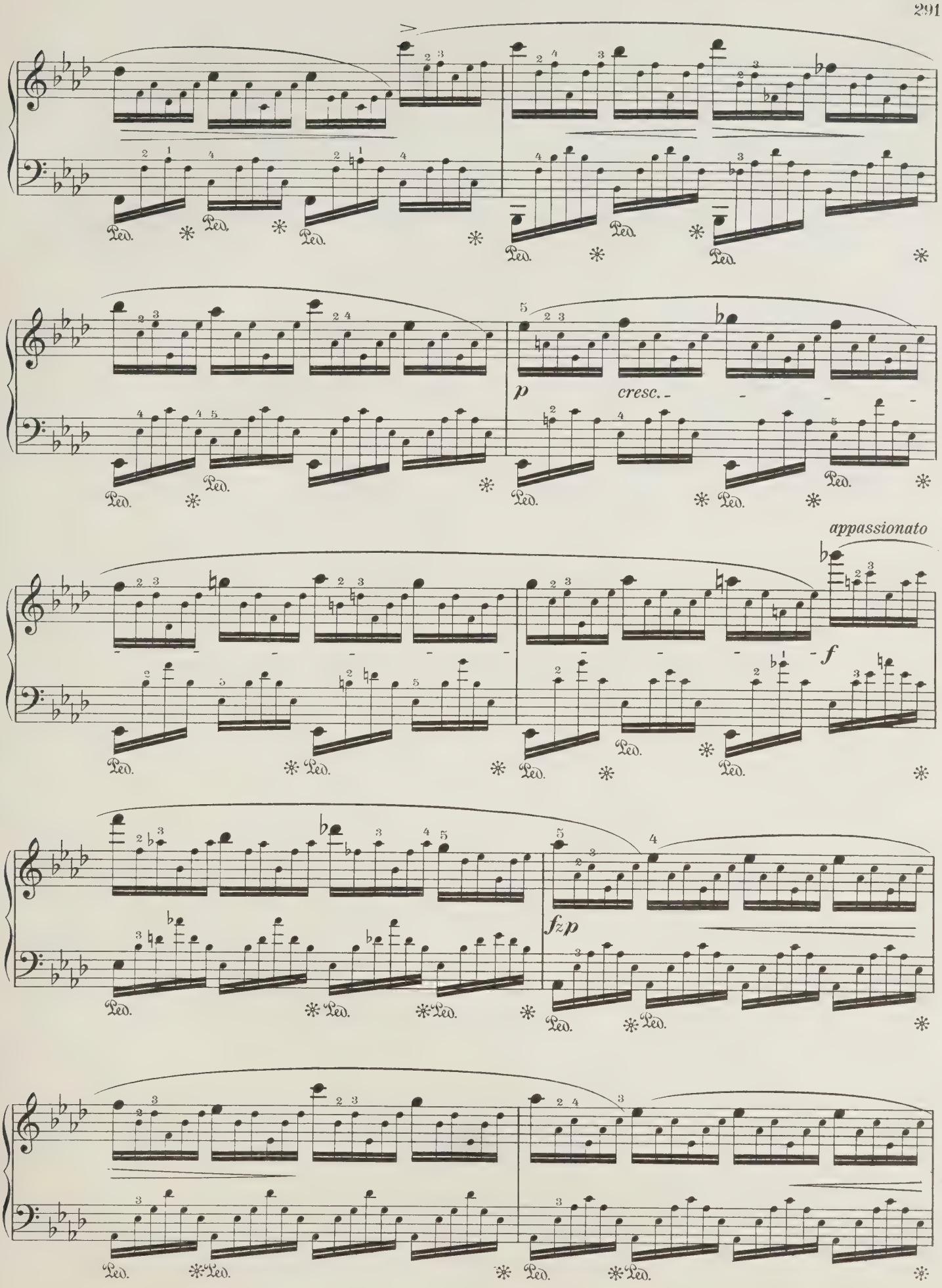
Op. 25. № 1.

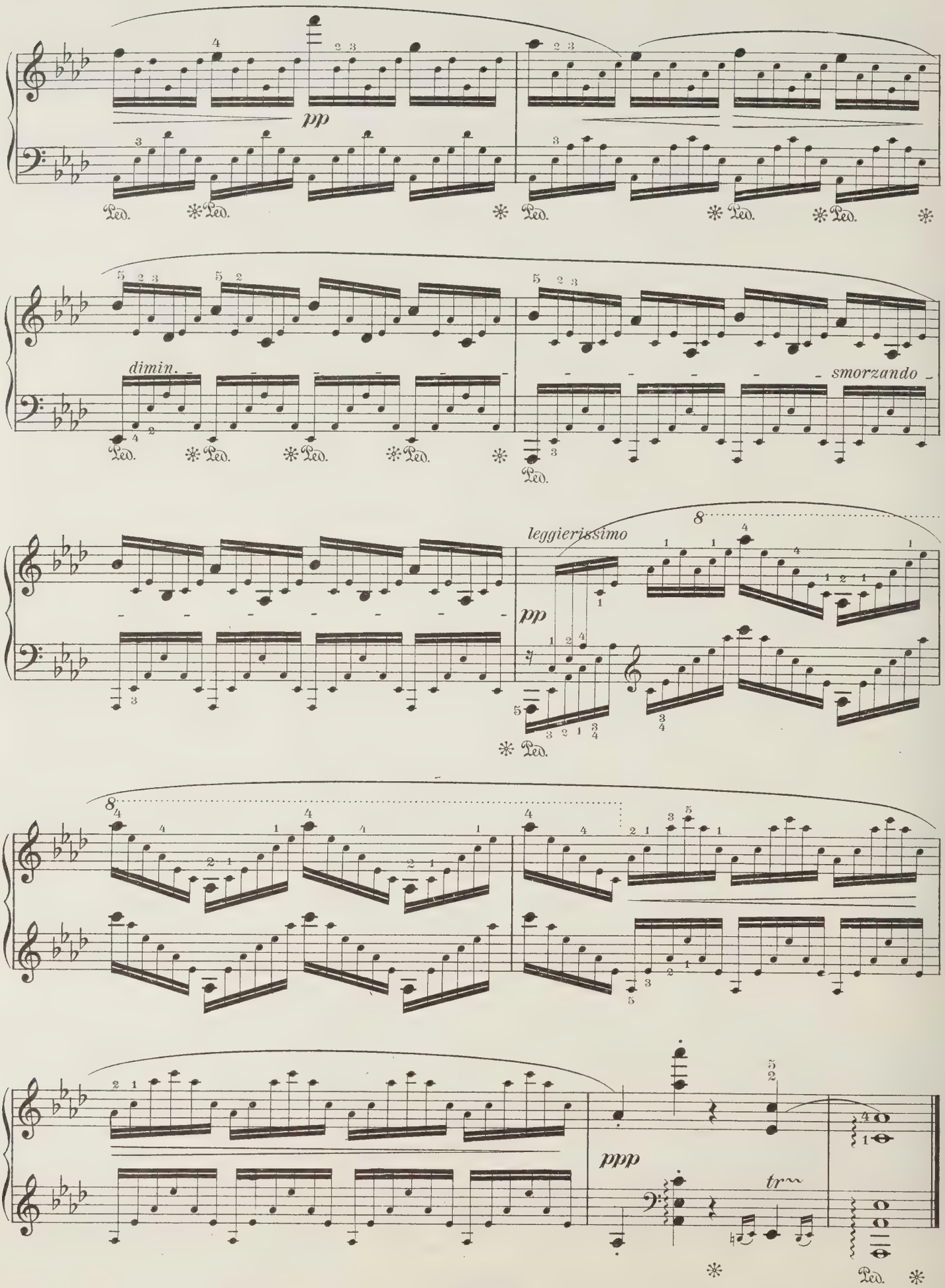
Allegro sostenuto. (♩ = 104.)




p
Ped.
marcato
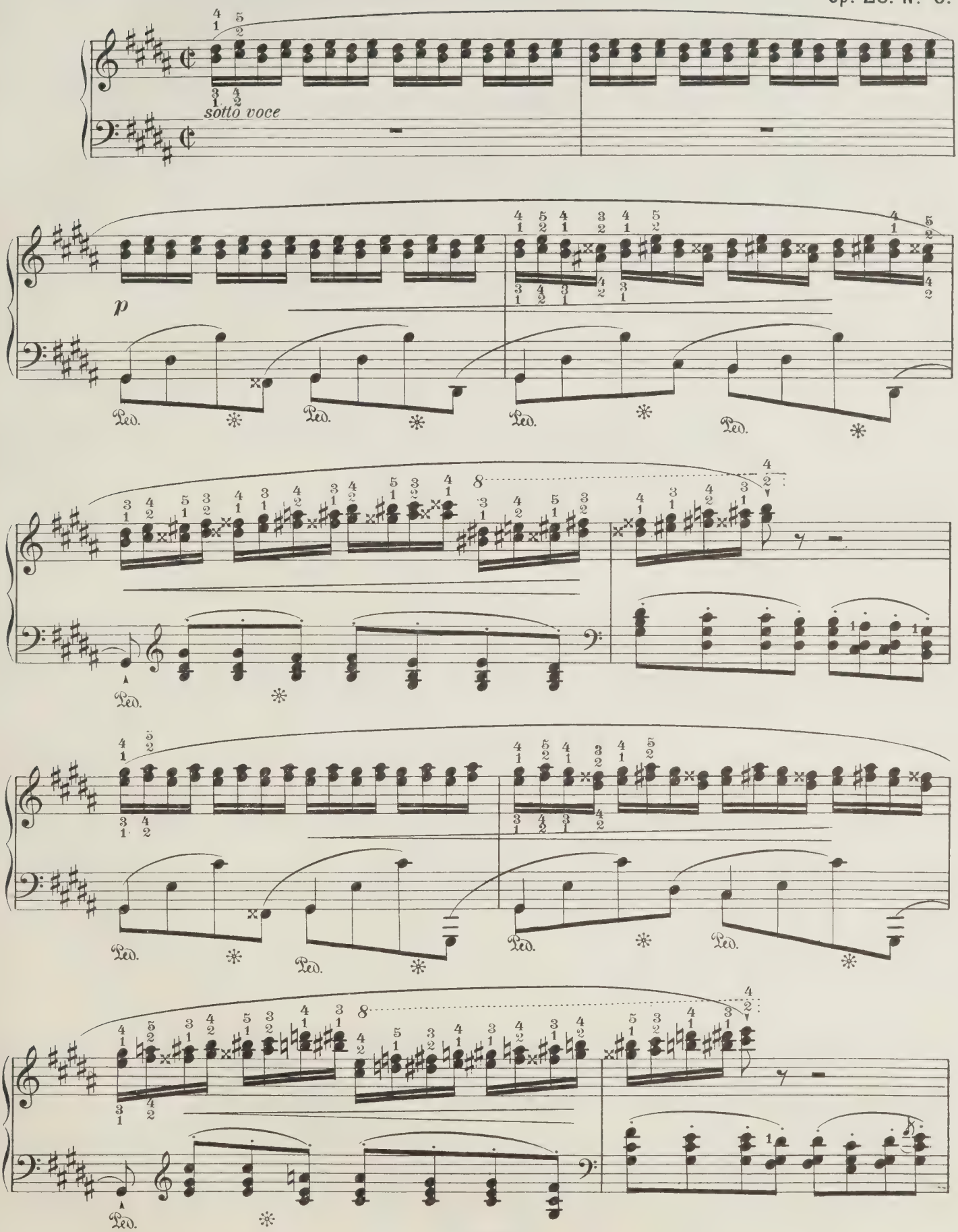

Ped.
p
ritenuto
cresc.
f

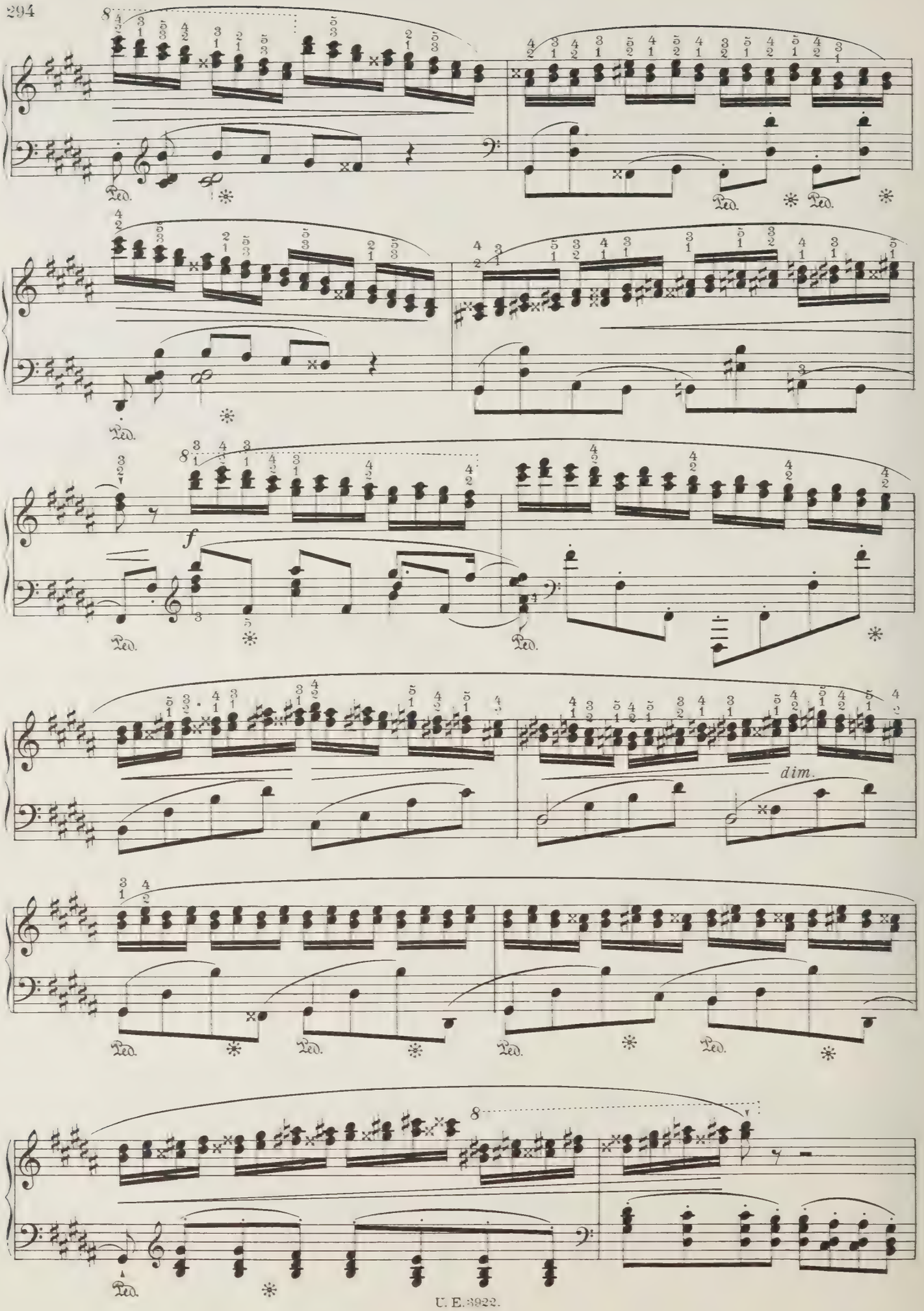

p
cresc.
appassionato
f
fzp
Ped.

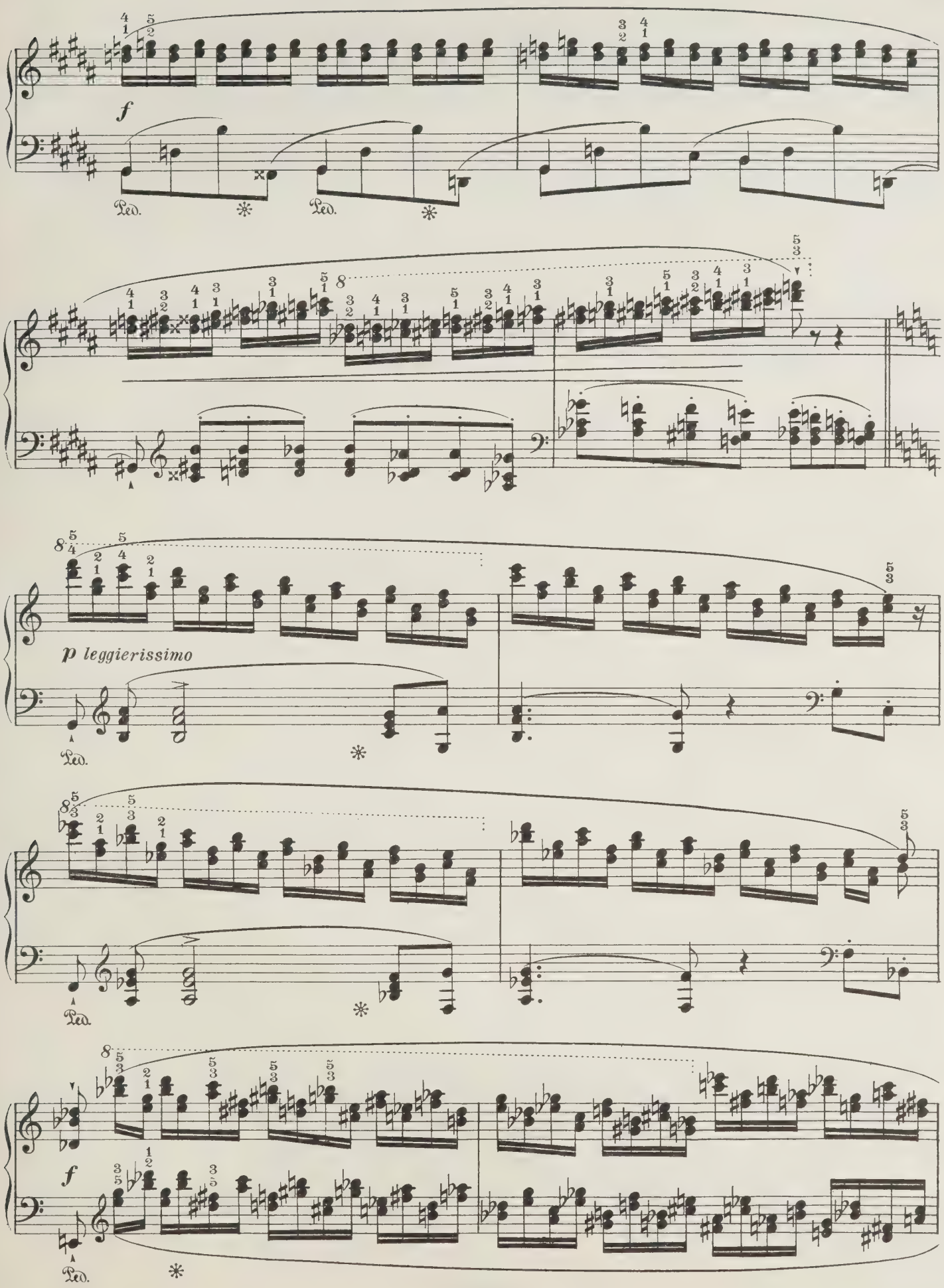

pp
Ped.
dimin.
smorzando
leggierissimo
8
ppp
tr

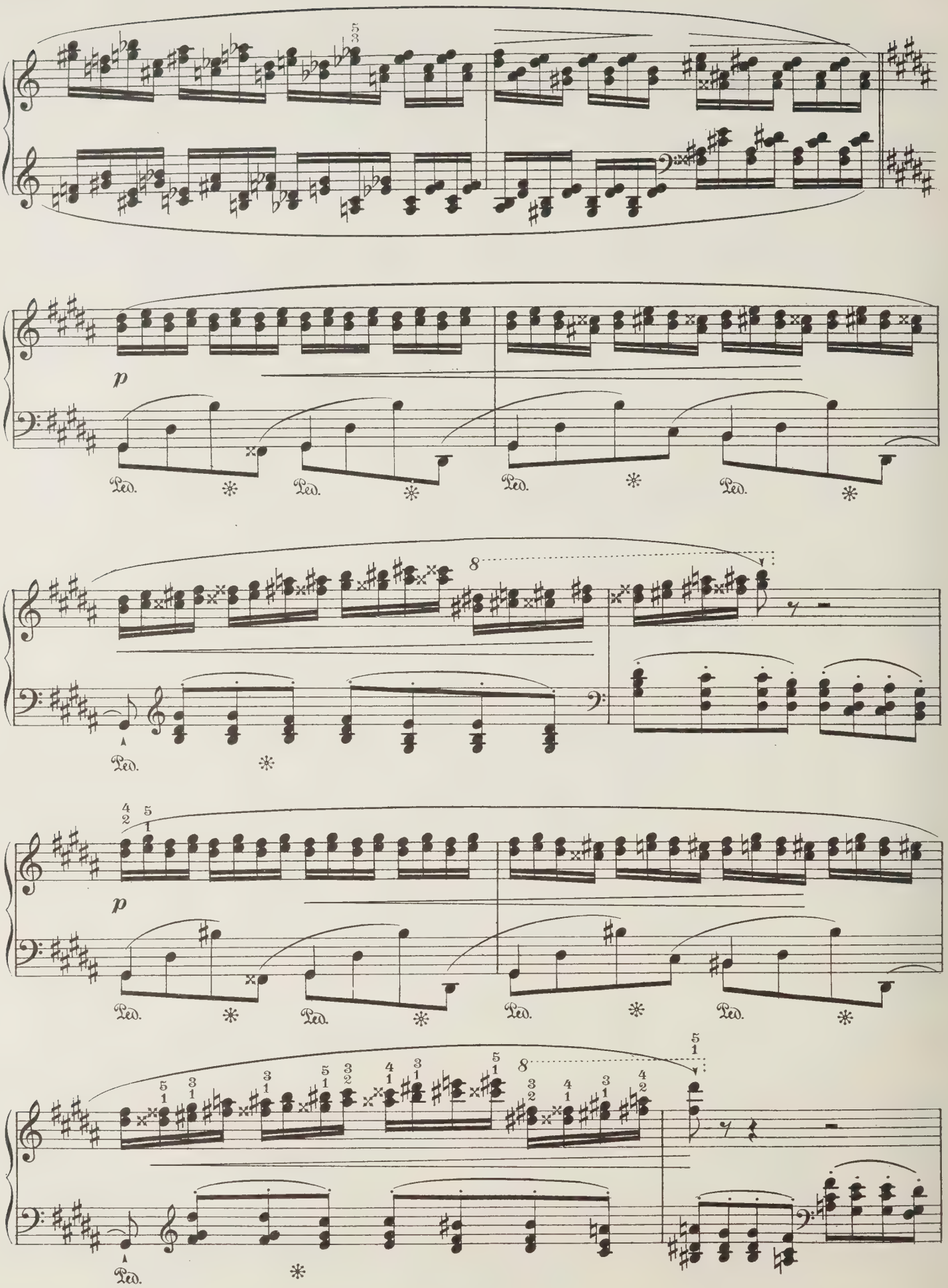
Allegro. (♩ = 69.)
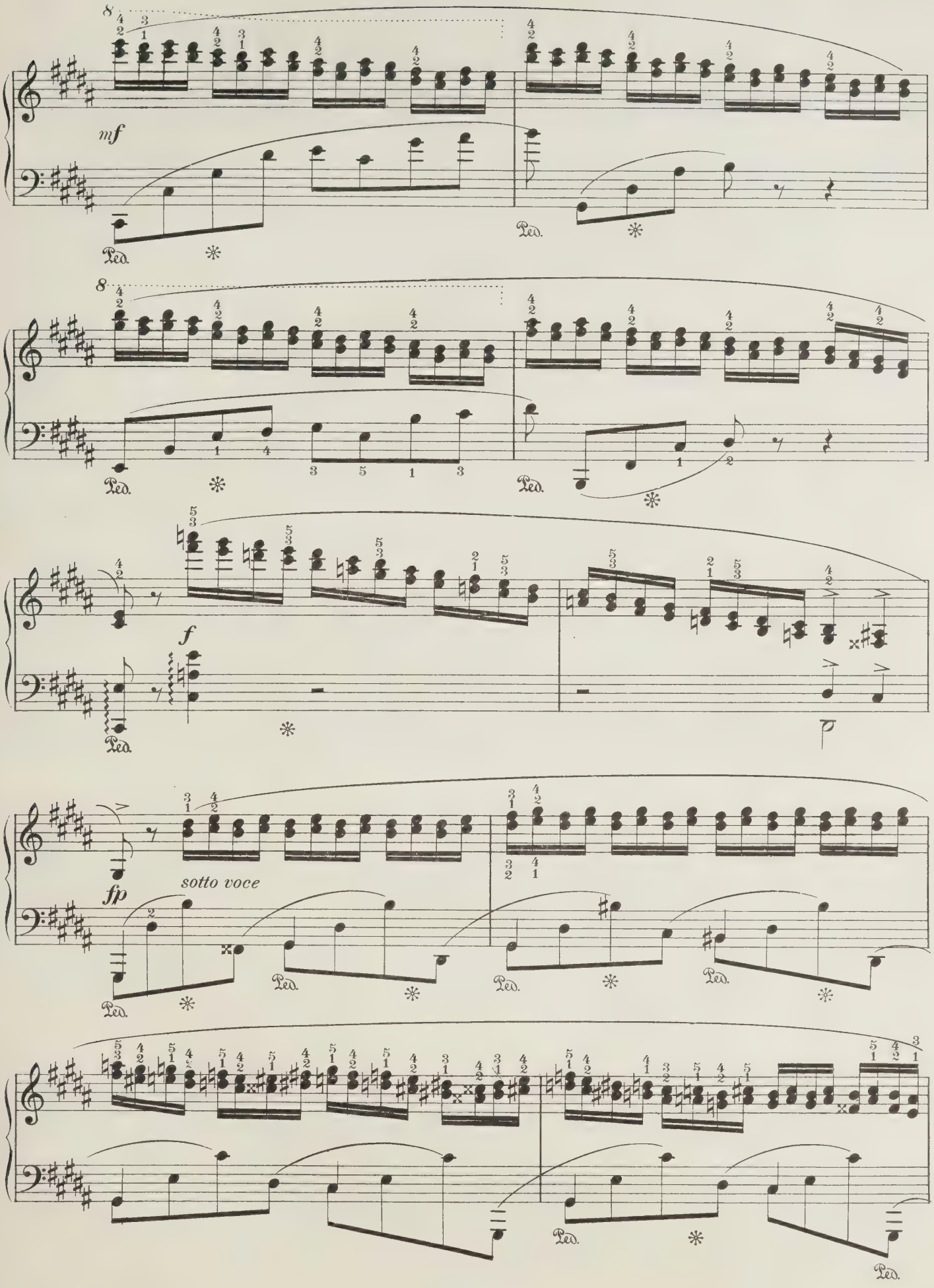
Op. 25. № 6.
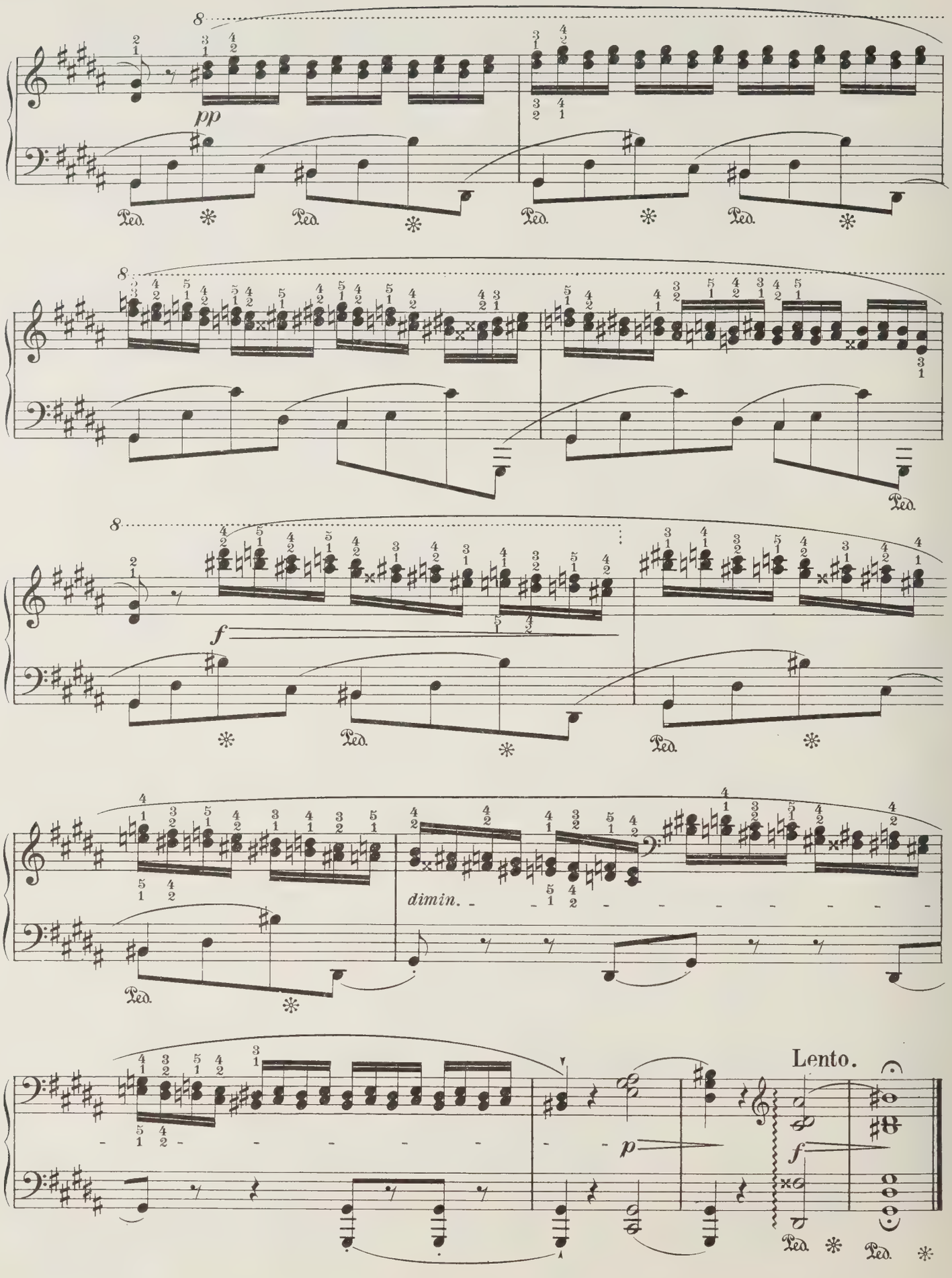



8
Ped.
8
f
Ped.
dim.
8
Ped.


f
Ped.
Ped.
p leggierissimo
Ped.
Ped.
f
Ped.


p
Ped.
8
p
Ped.
8
Ped.


8
mf
Ped.
8
f
p
fp
sotto voce

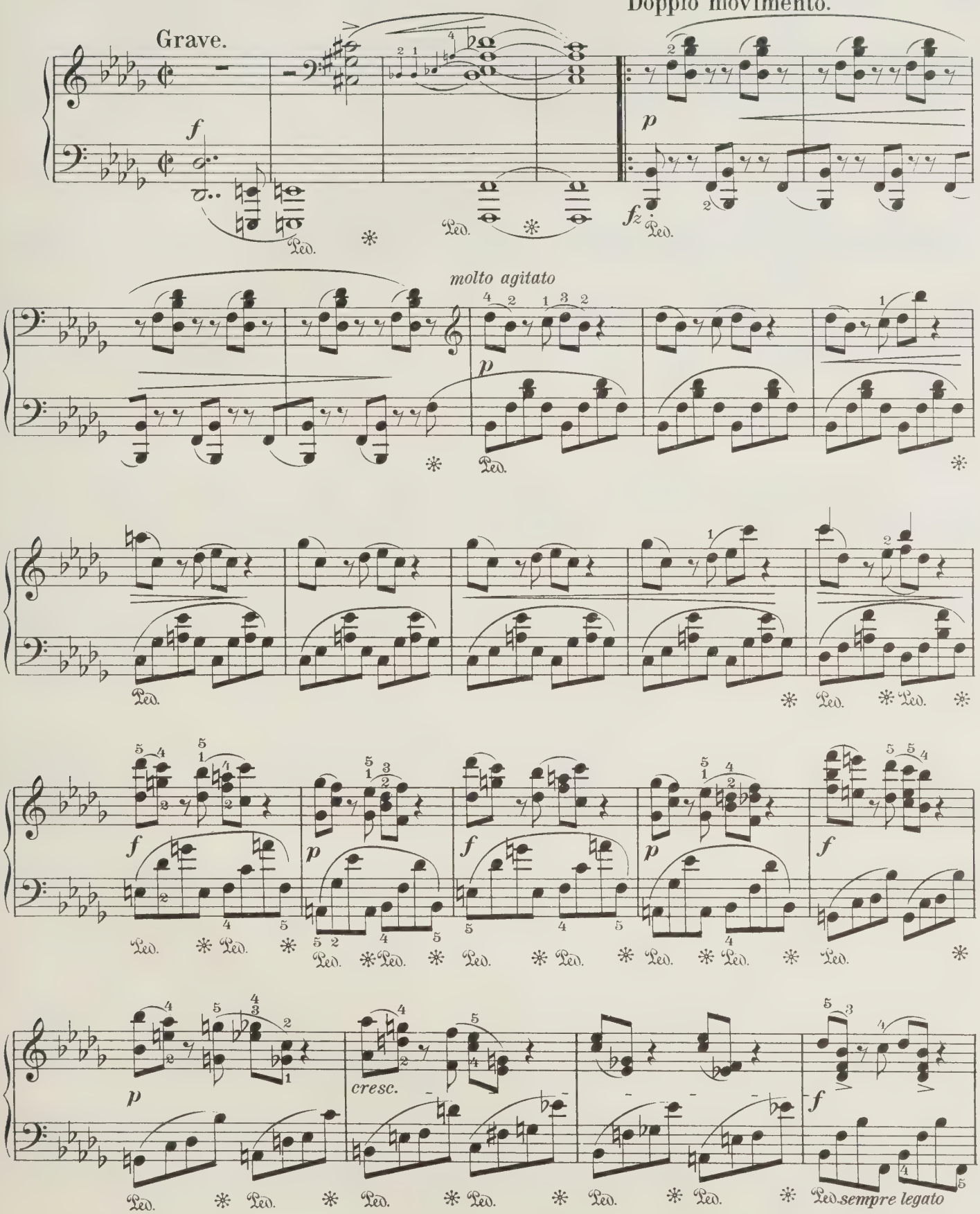

pp
Ped.
f
dimin.
Lento.
p
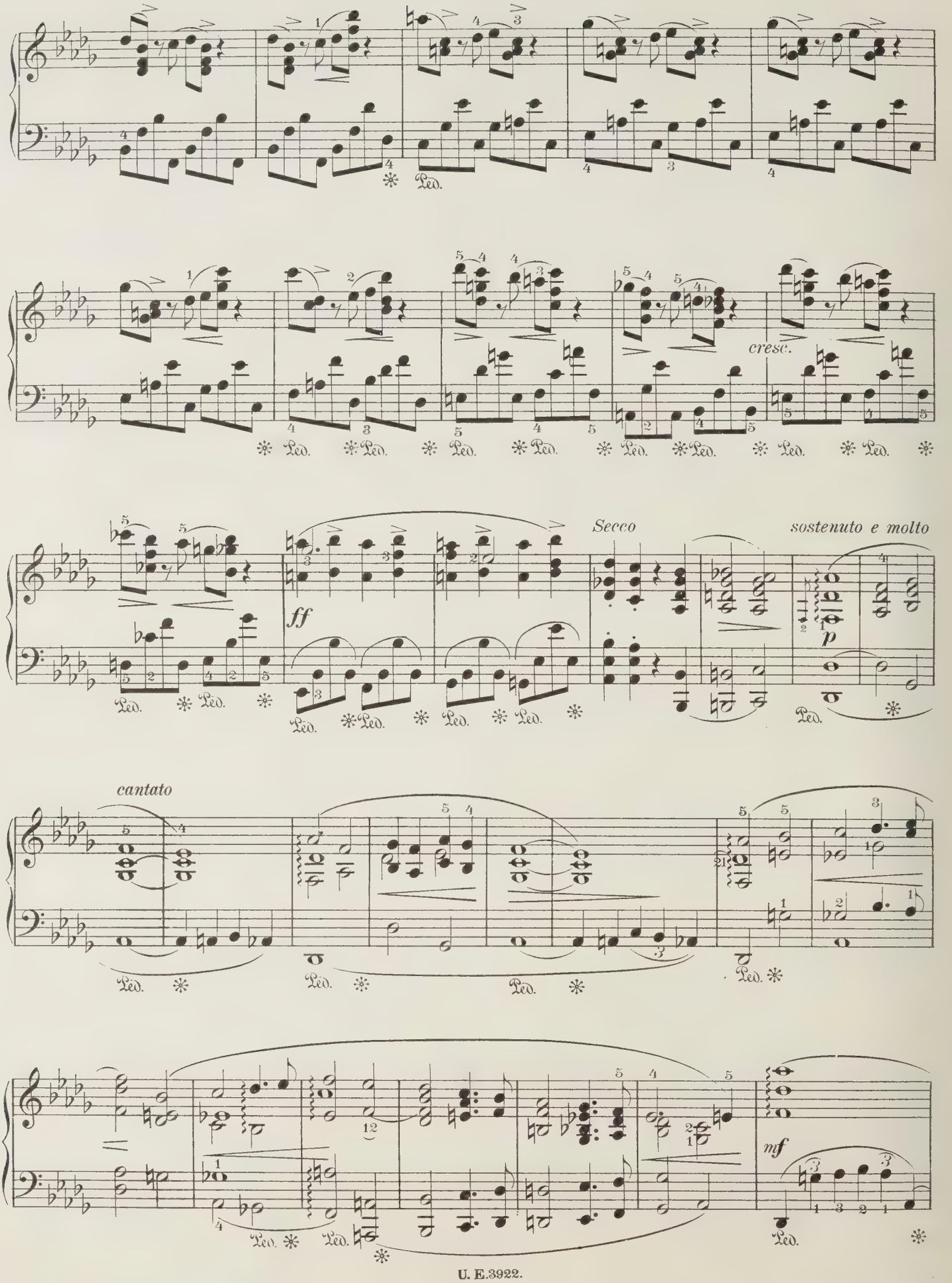
Sonate.

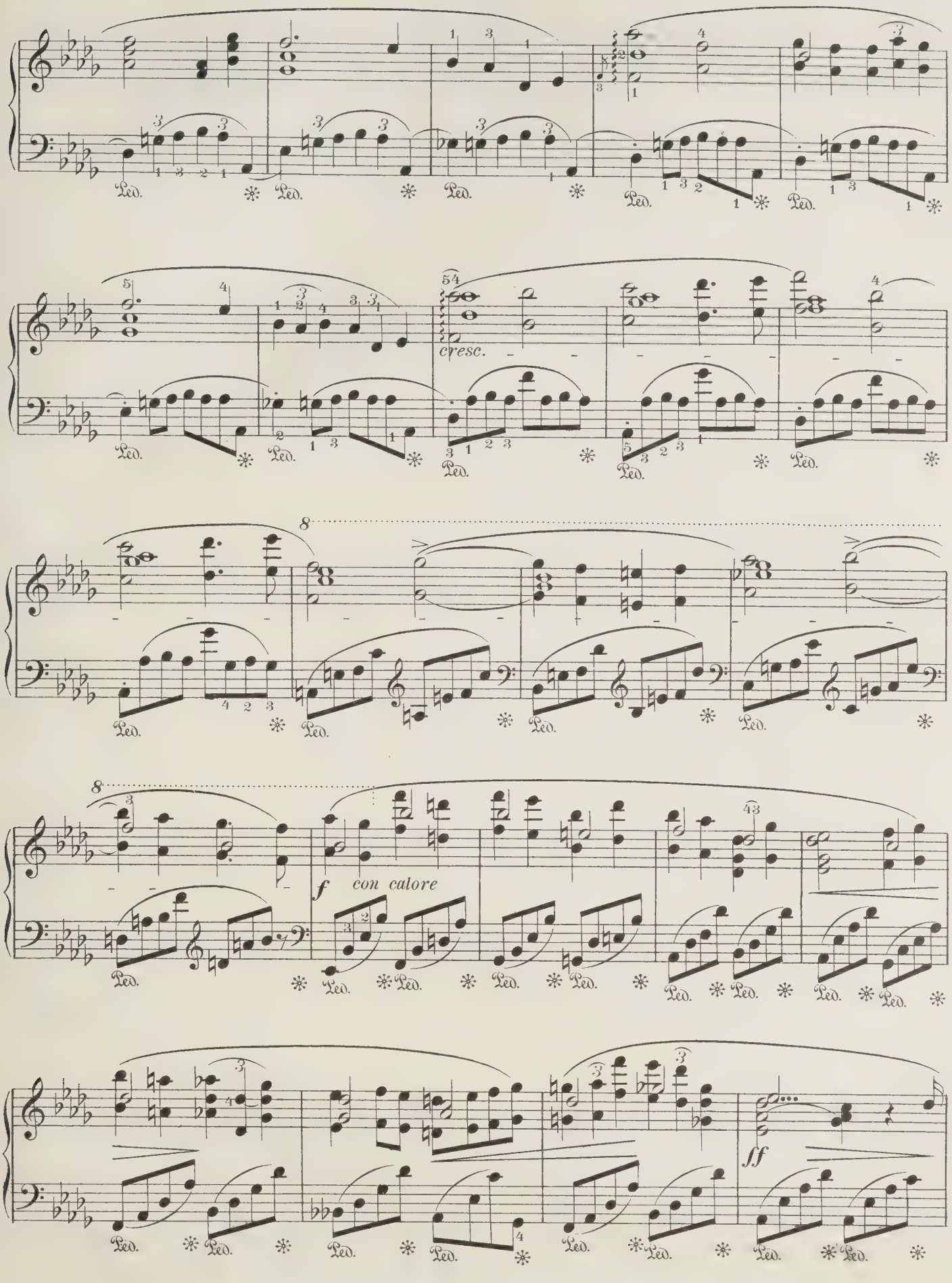
Op. 35.

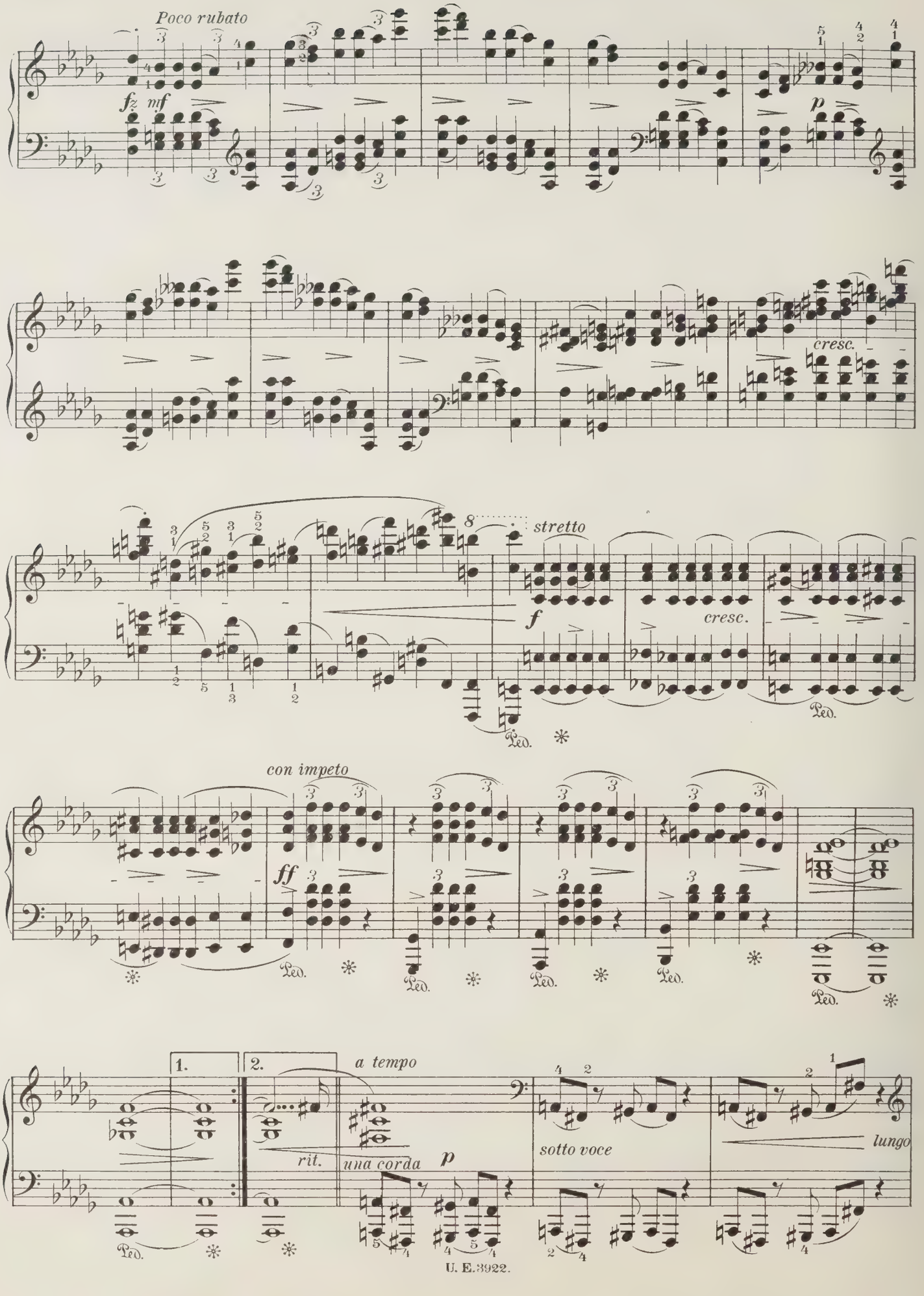
Grave.
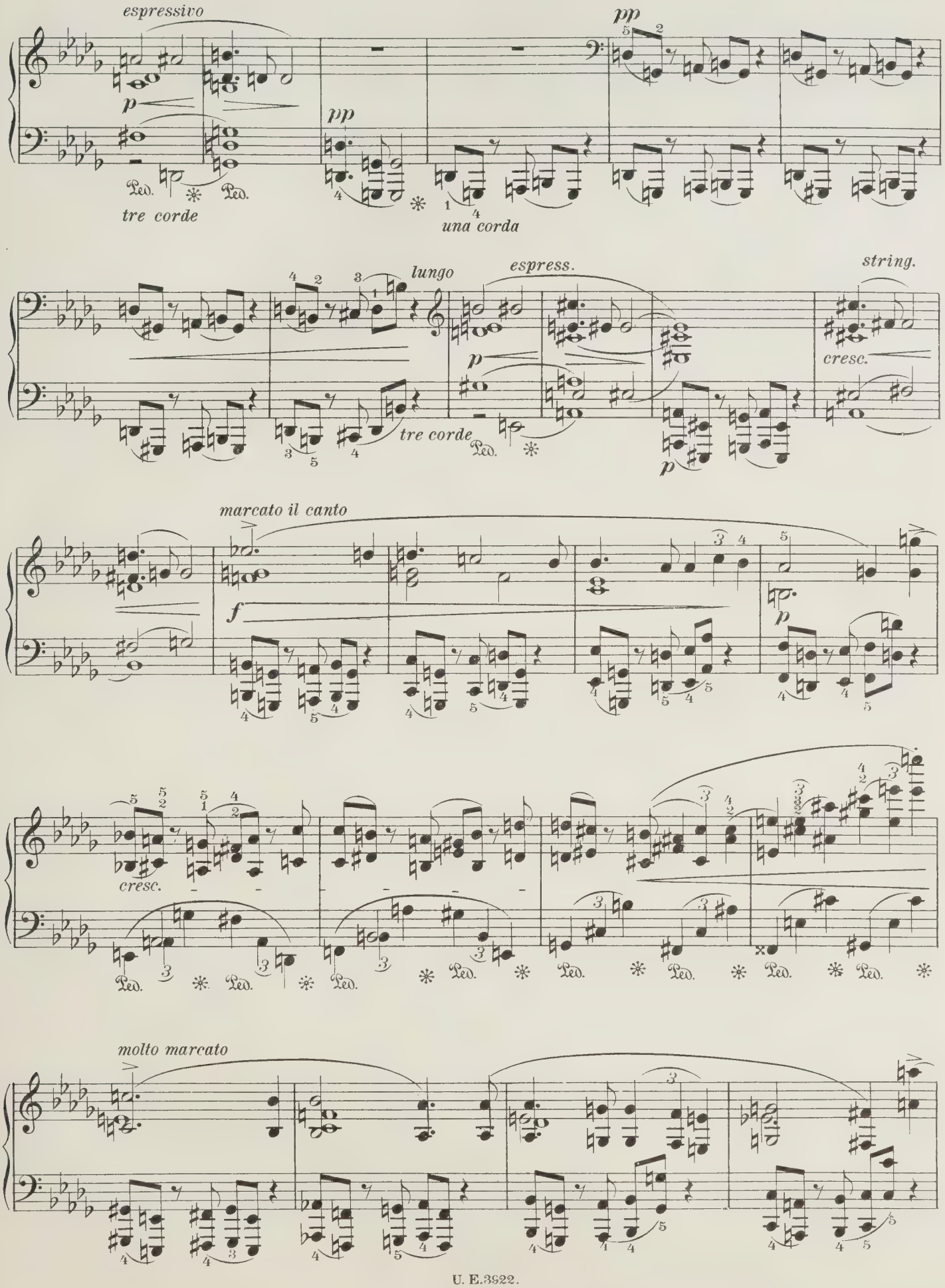
Doppio movimento.

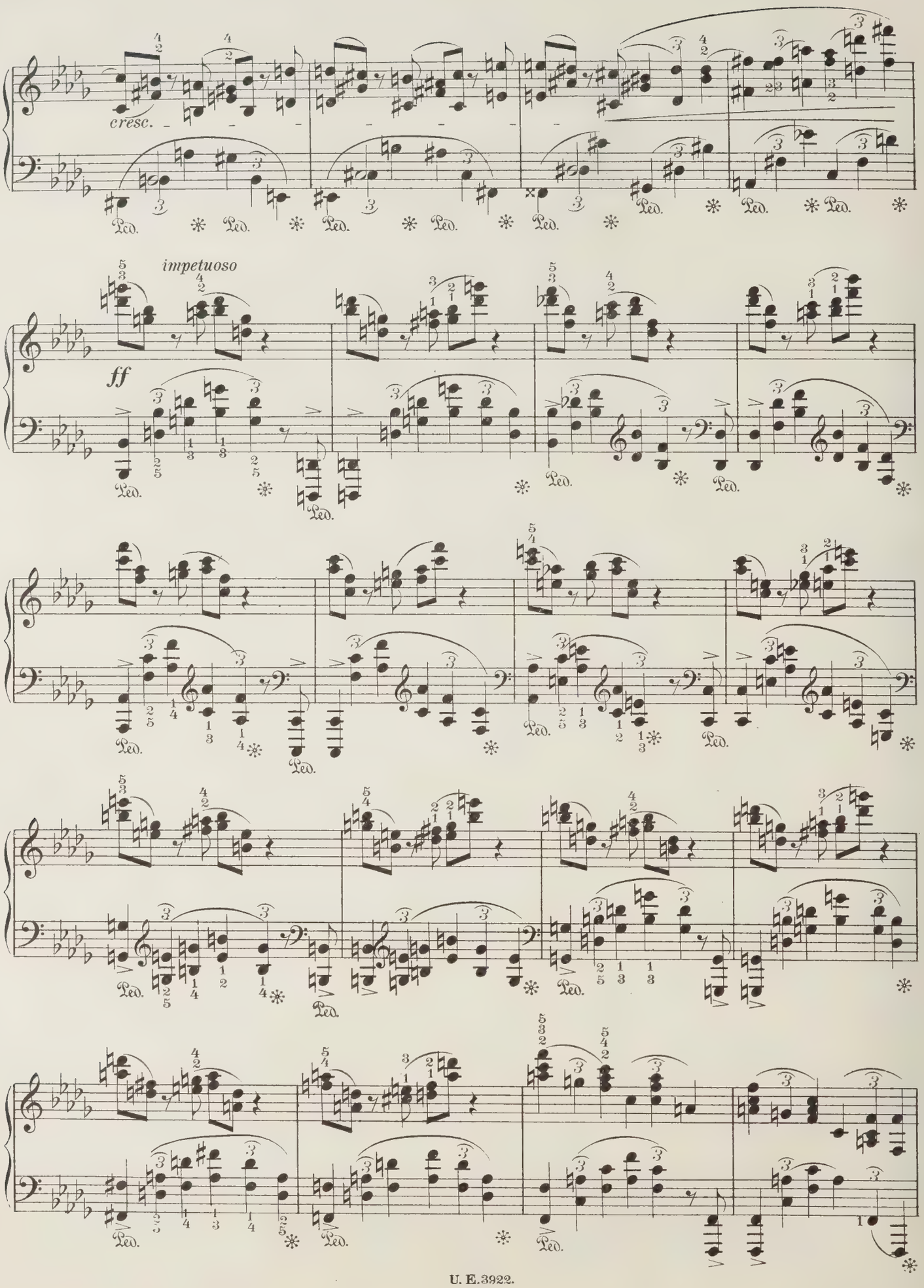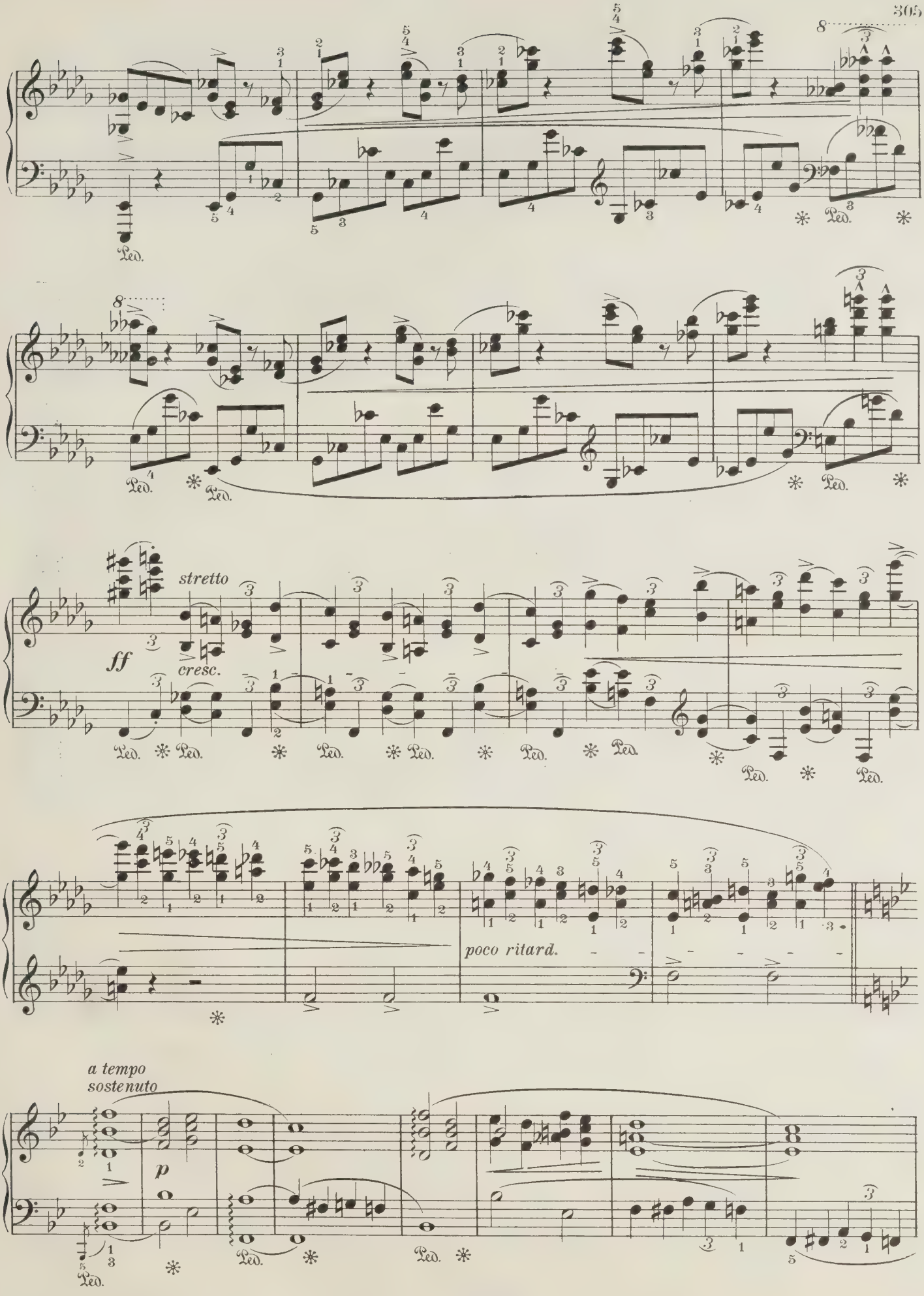



cresc.
Secco
sostenuto e molto
ff
p
cantato
mf

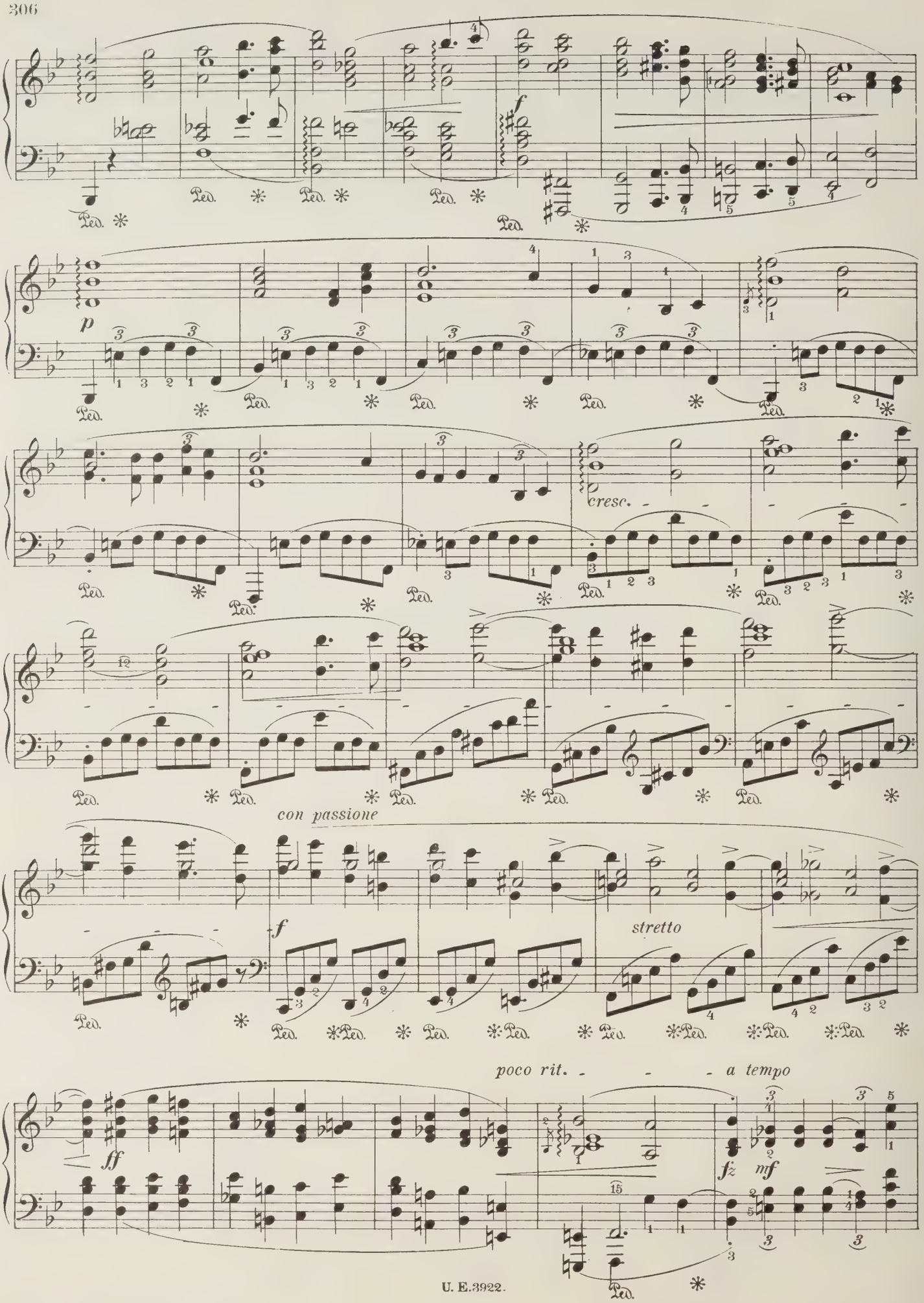

cresc.
f con calore
ff
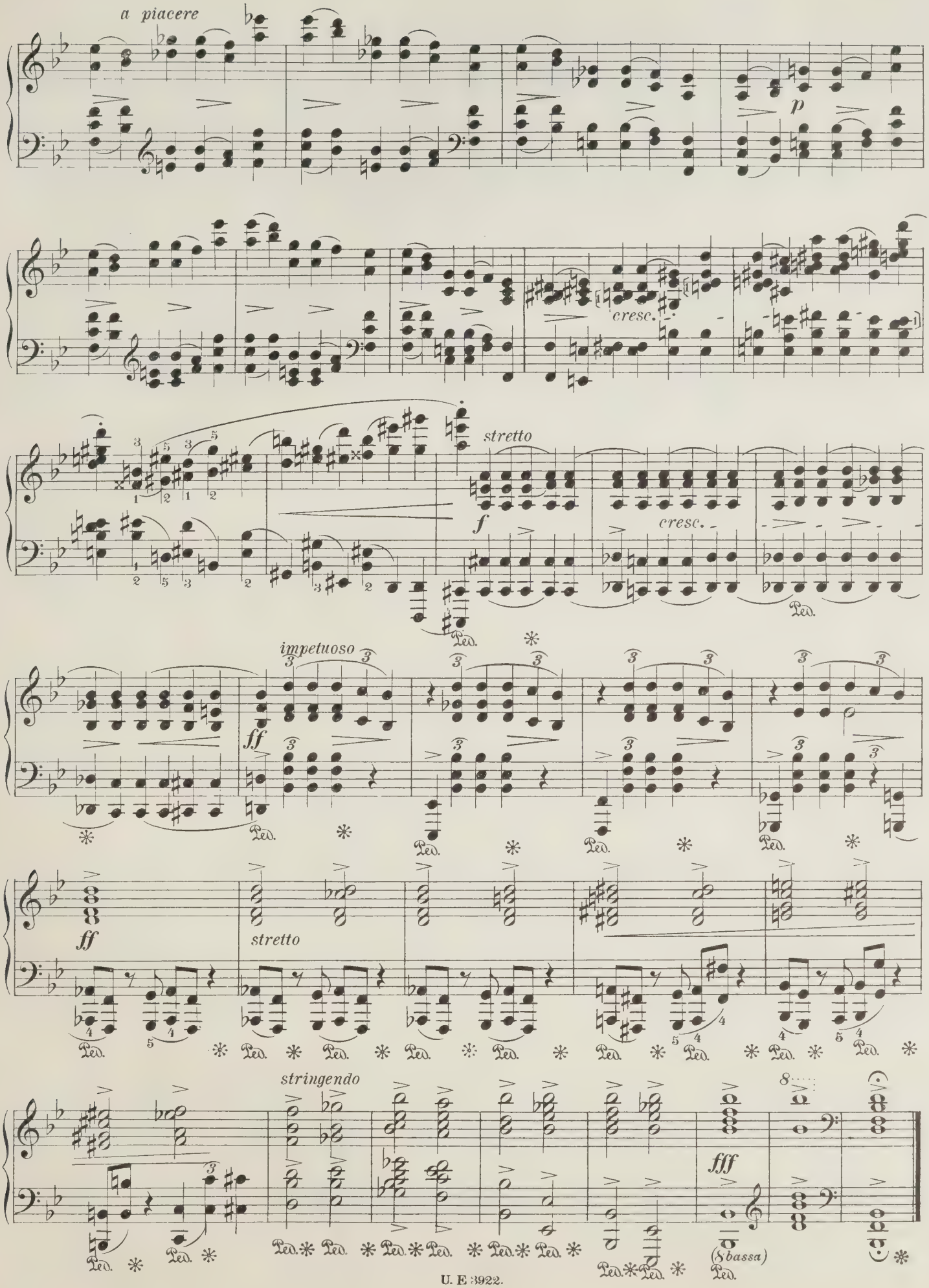

Poco rubato
fz
mf
p
cresc.
stretto
f
cresc.
Ped.
con impeto
ff
1.
2.
a tempo
rit.
una corda
p
sotto voce
lungo


espressivo
pp
p
pp
Ped.
Ped.
tre corde
una corda
lungo
espress.
string.
p
tre corde
Ped.
cresc.
p
marcato il canto
f
p
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
molto marcato

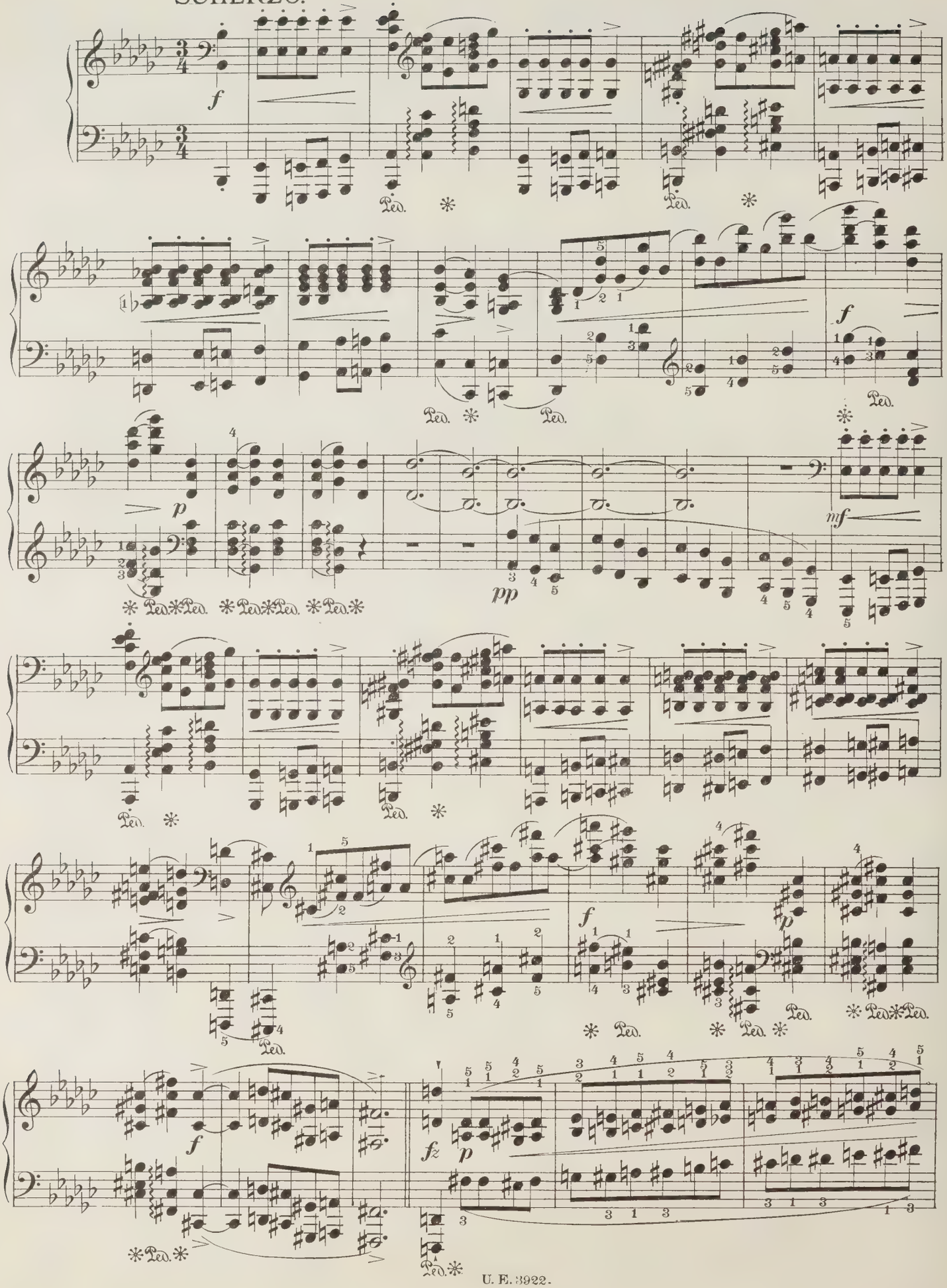

cresc.
impetuoso
ff
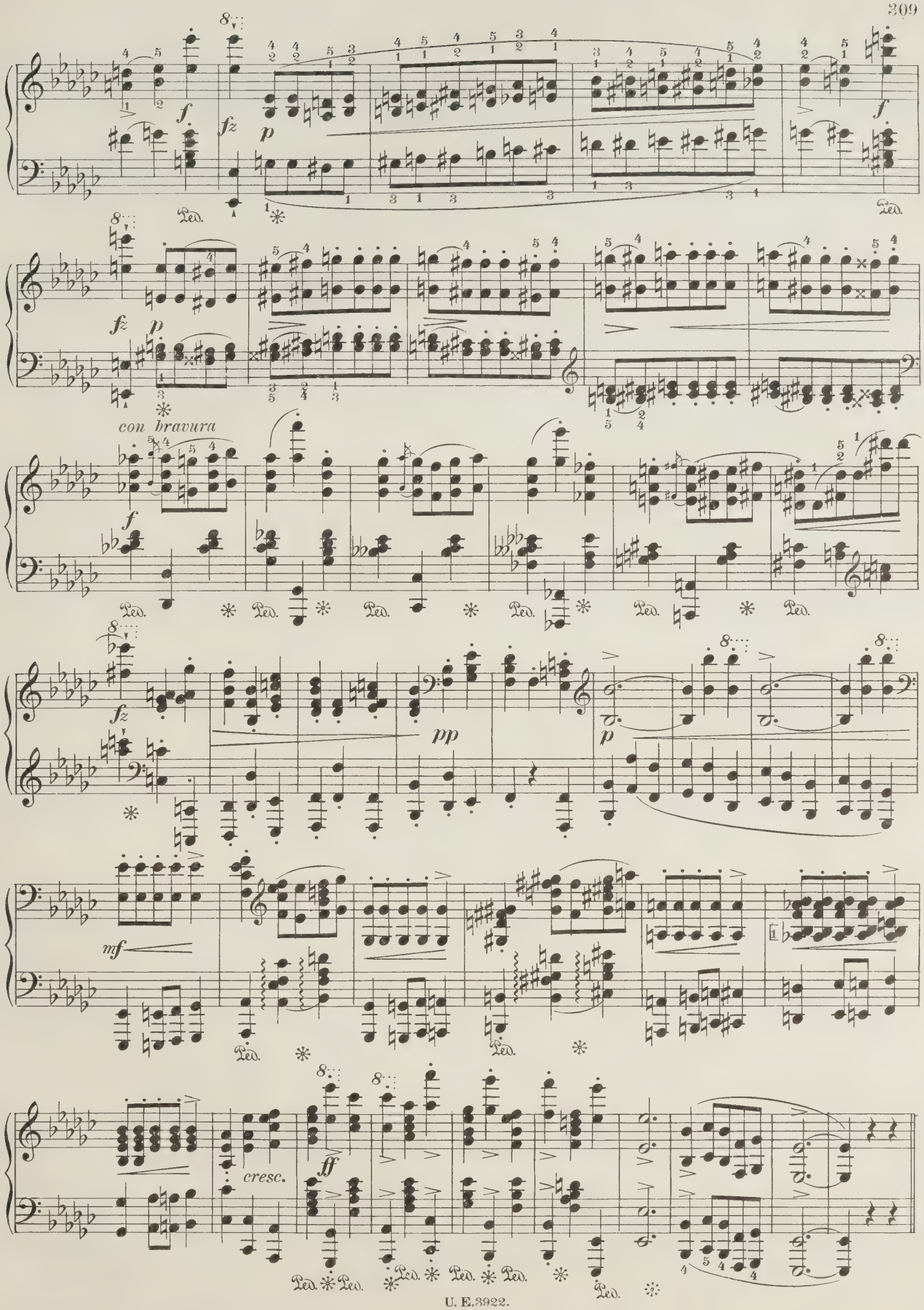

8
Ped.
8
Ped.
Ped.
stretto
ff
cresc.
poco ritard.
a tempo
sostenuto
p
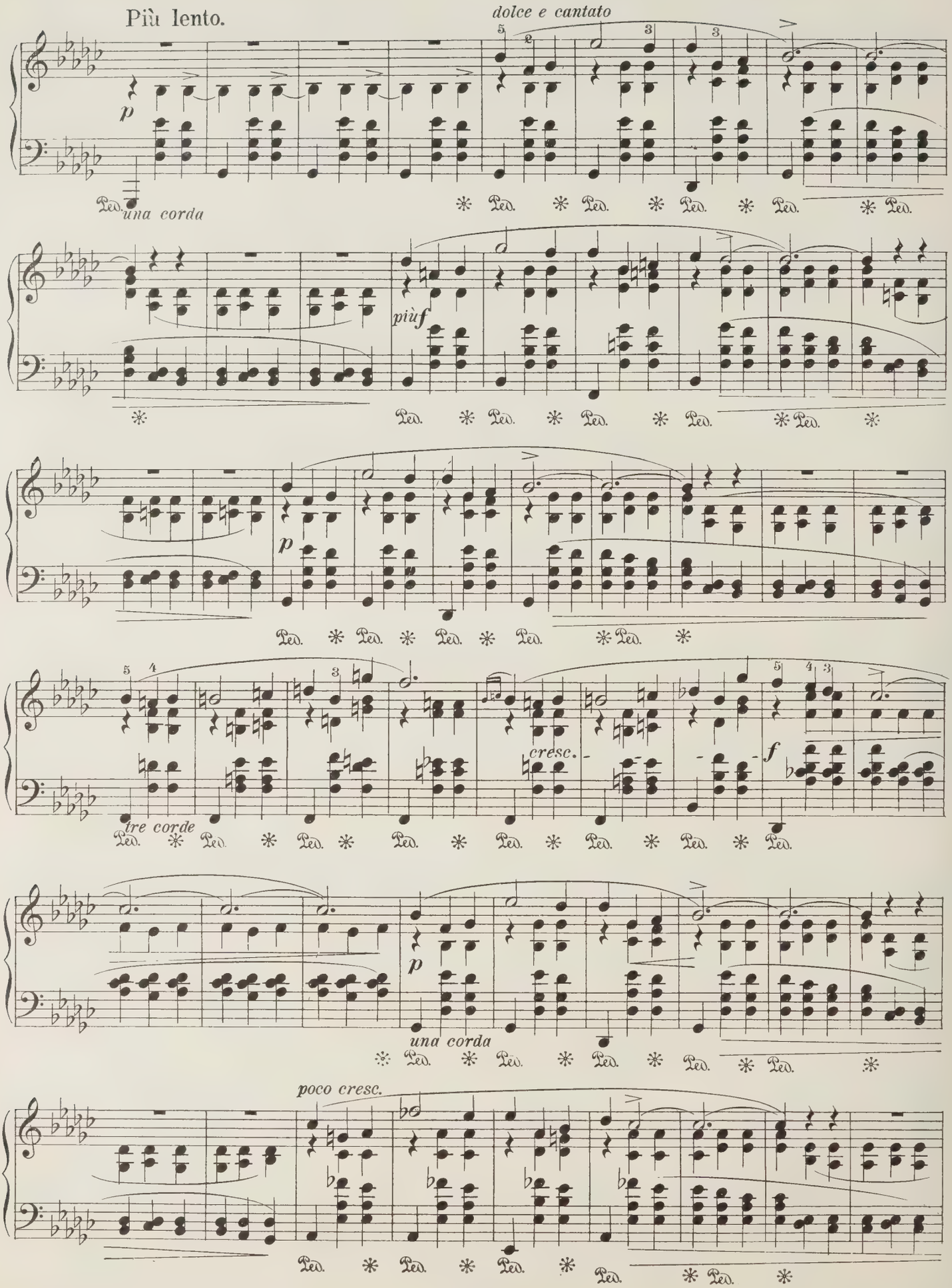

f
p
cresc.
con passione
f
stretto
poco rit.
a tempo
ff
fz
mf
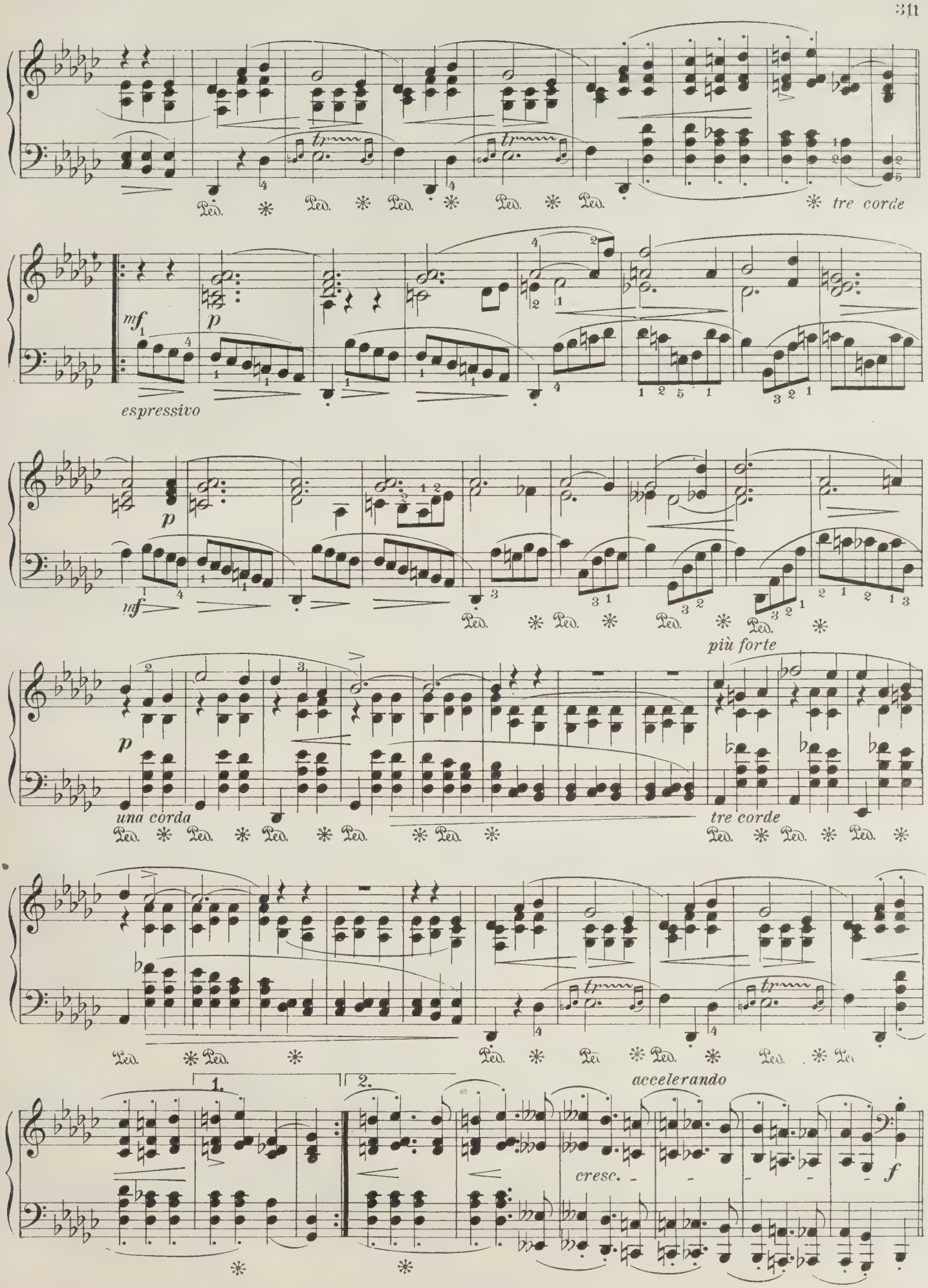

a piacere
p
cresc.
stretto
f
cresc.
impetuoso
ff
ff
stretto
stringendo
fff
(8bassa)

SCHERZO.

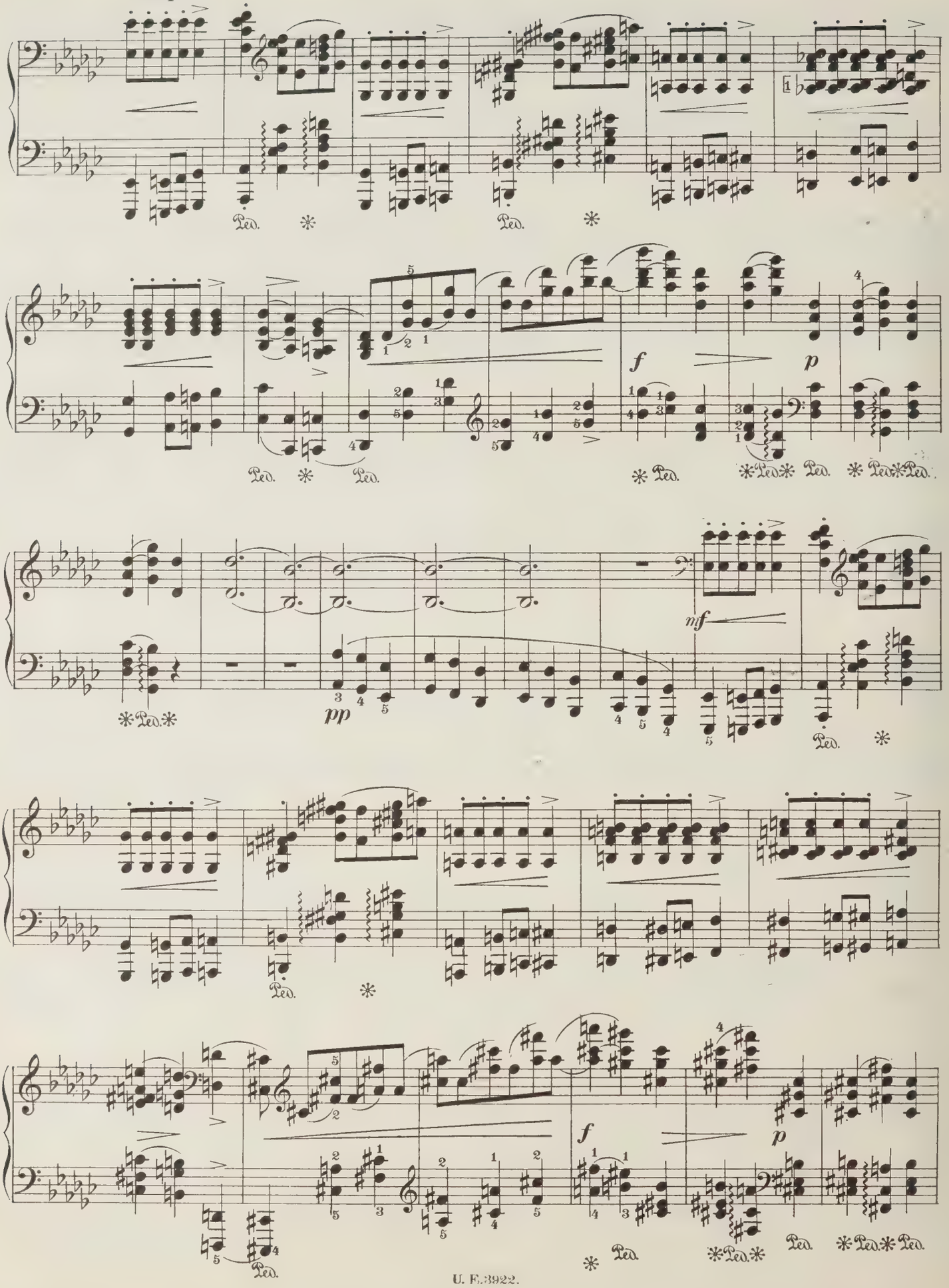


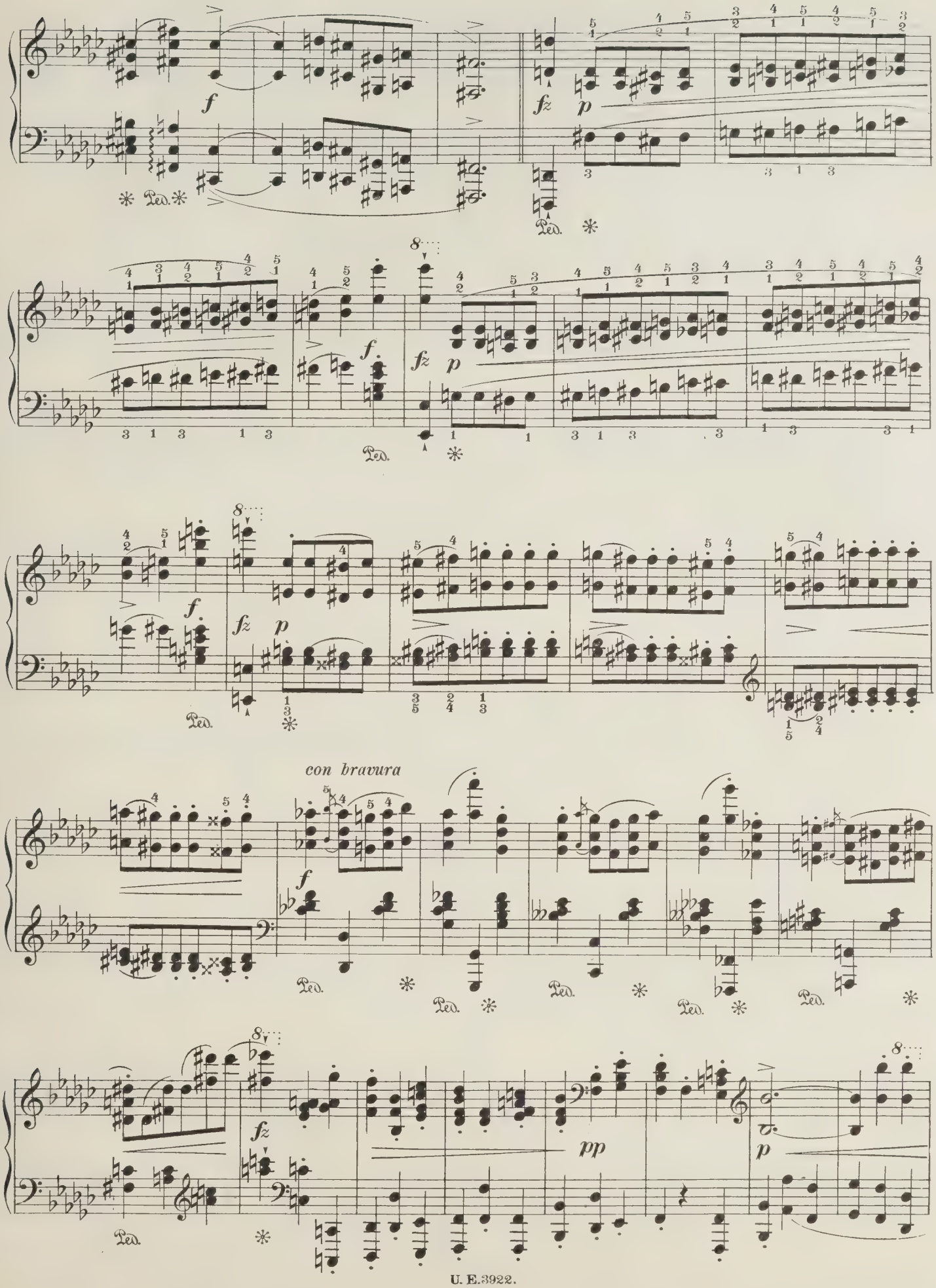

f
fz
p
Ped.
con bravura
pp
mf
cresc.
ff

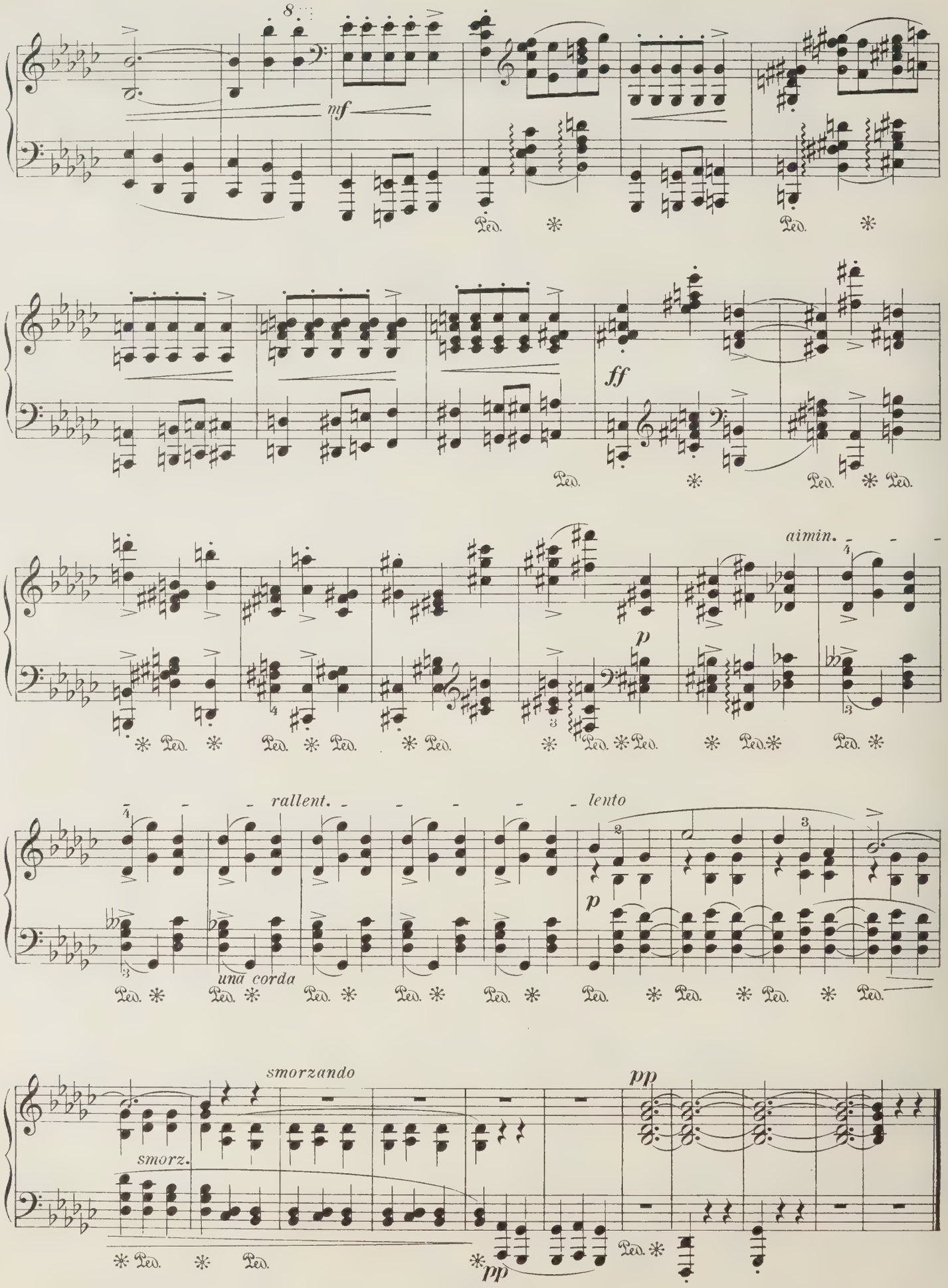

Più lento.
dolce e cantato
p
una corda
più f
p
cresc.
f
tre corde
p
una corda
poco cresc.


tre corde
mf
p
espressivo
p
più forte
mf
p
una corda
tre corde
accelerando
1.
2.
cresc.
f

Tempo I.

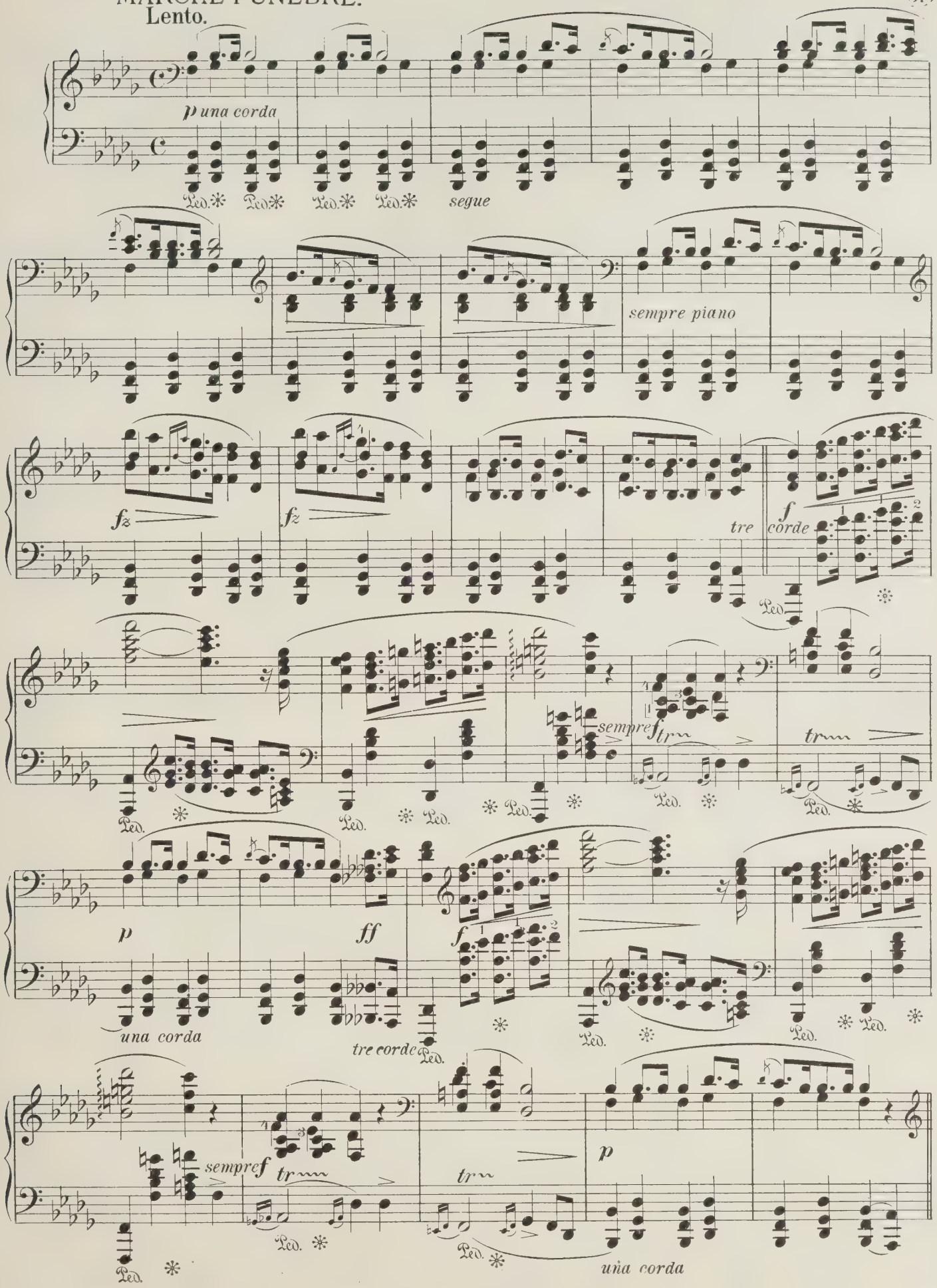


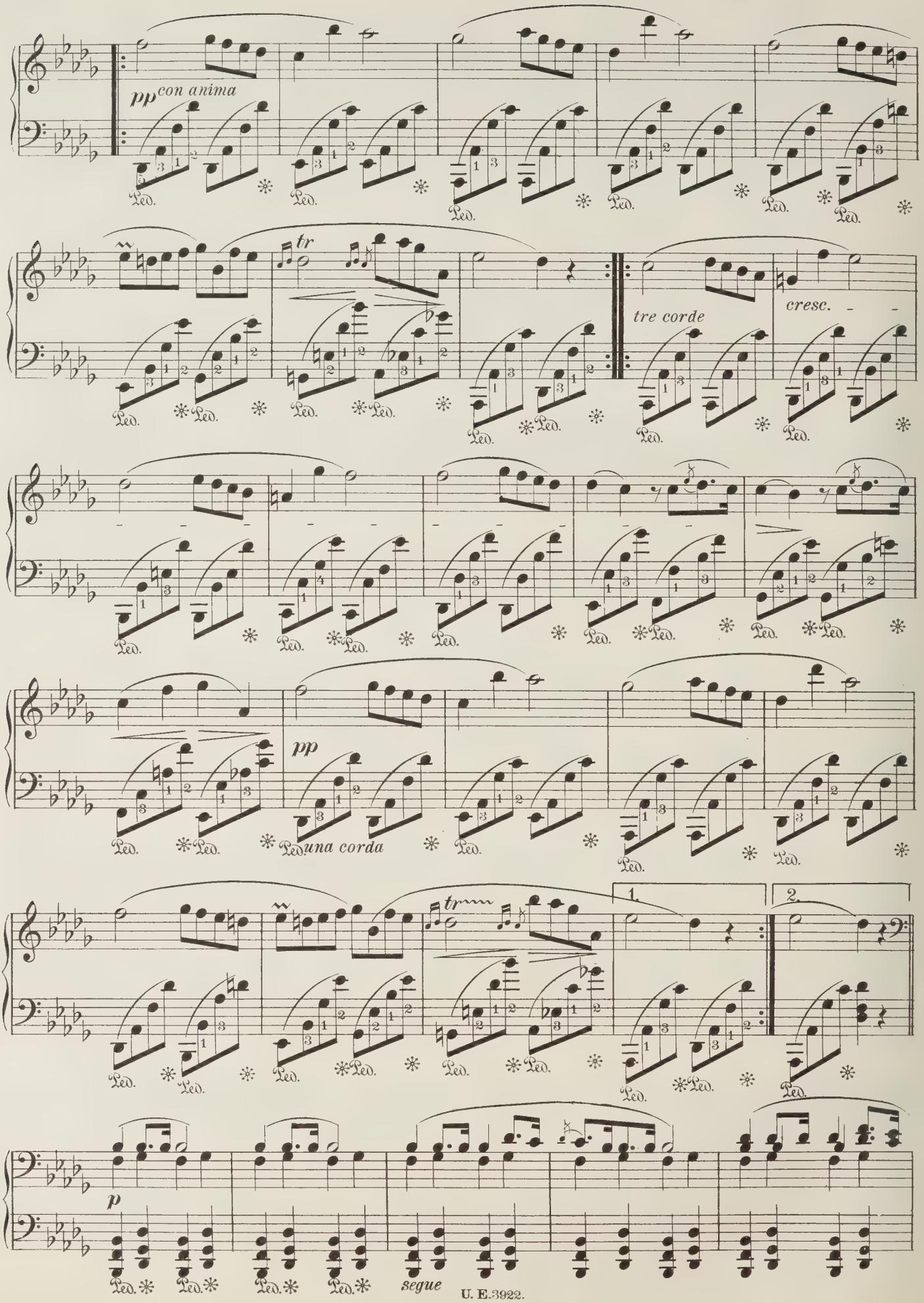

con bravura

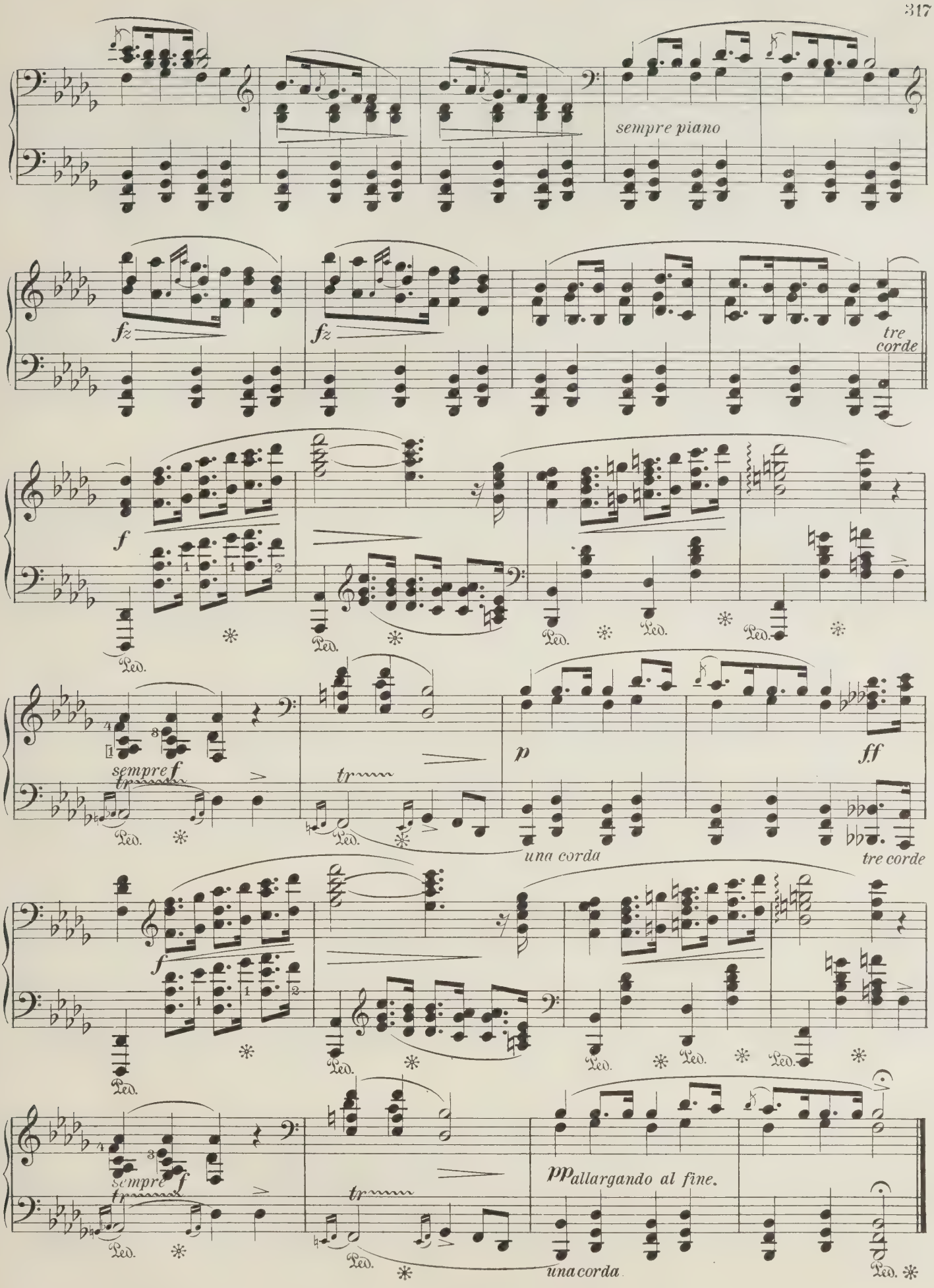

8
mf
Ped.
ff
aimin.
p
rallent.
lento
una corda
smorzando
smorz.
pp

MARCHE FUNÈBRE.

Lento.




pp con anima
tr
tre corde
cresc.
pp
una corda
tr
1.
2.
p
segue

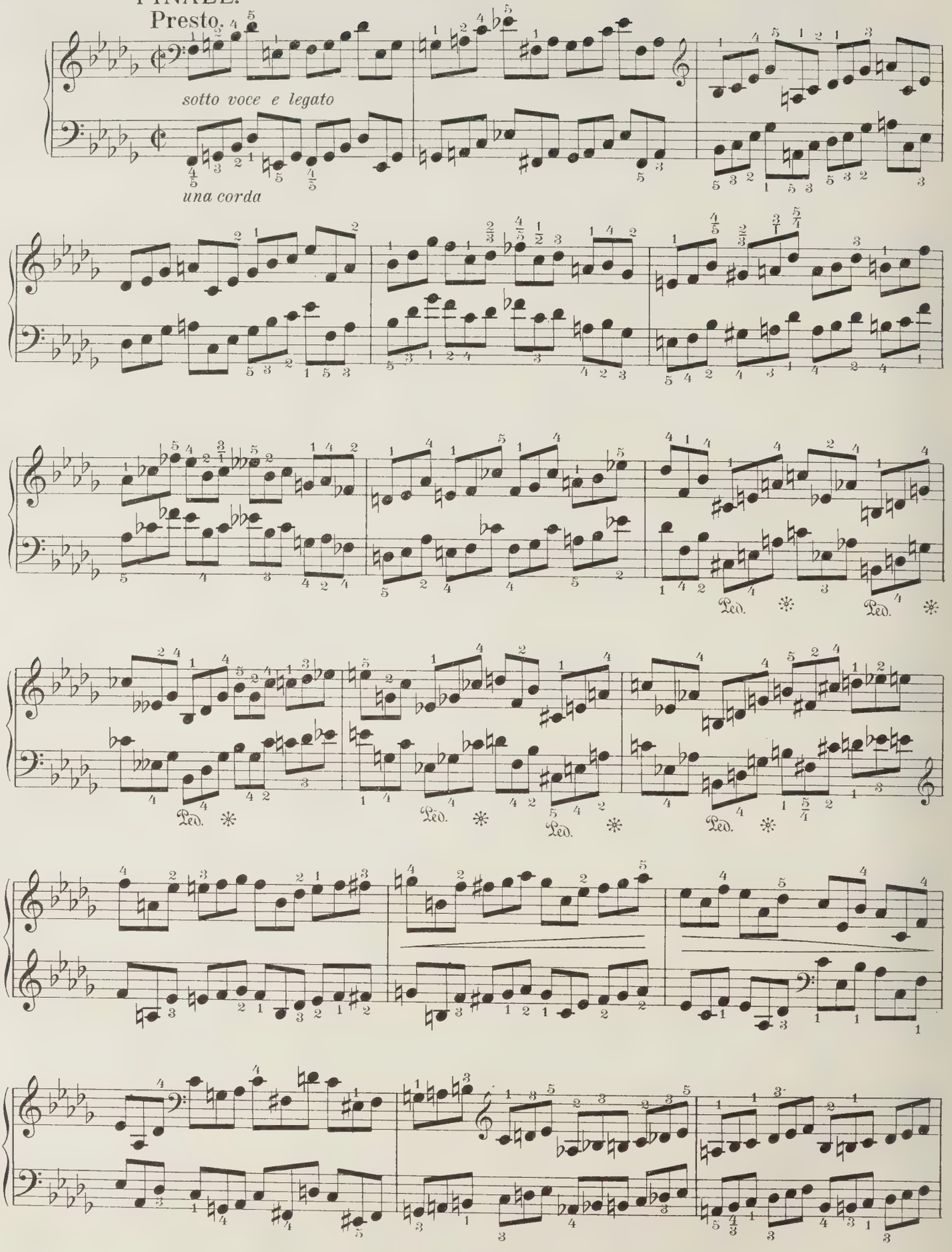

sempre piano
fz
fz
tre corde
f
Ped.
sempre f
tr
p
ff
una corda
tre corde
pp allargando al fine.
una corda

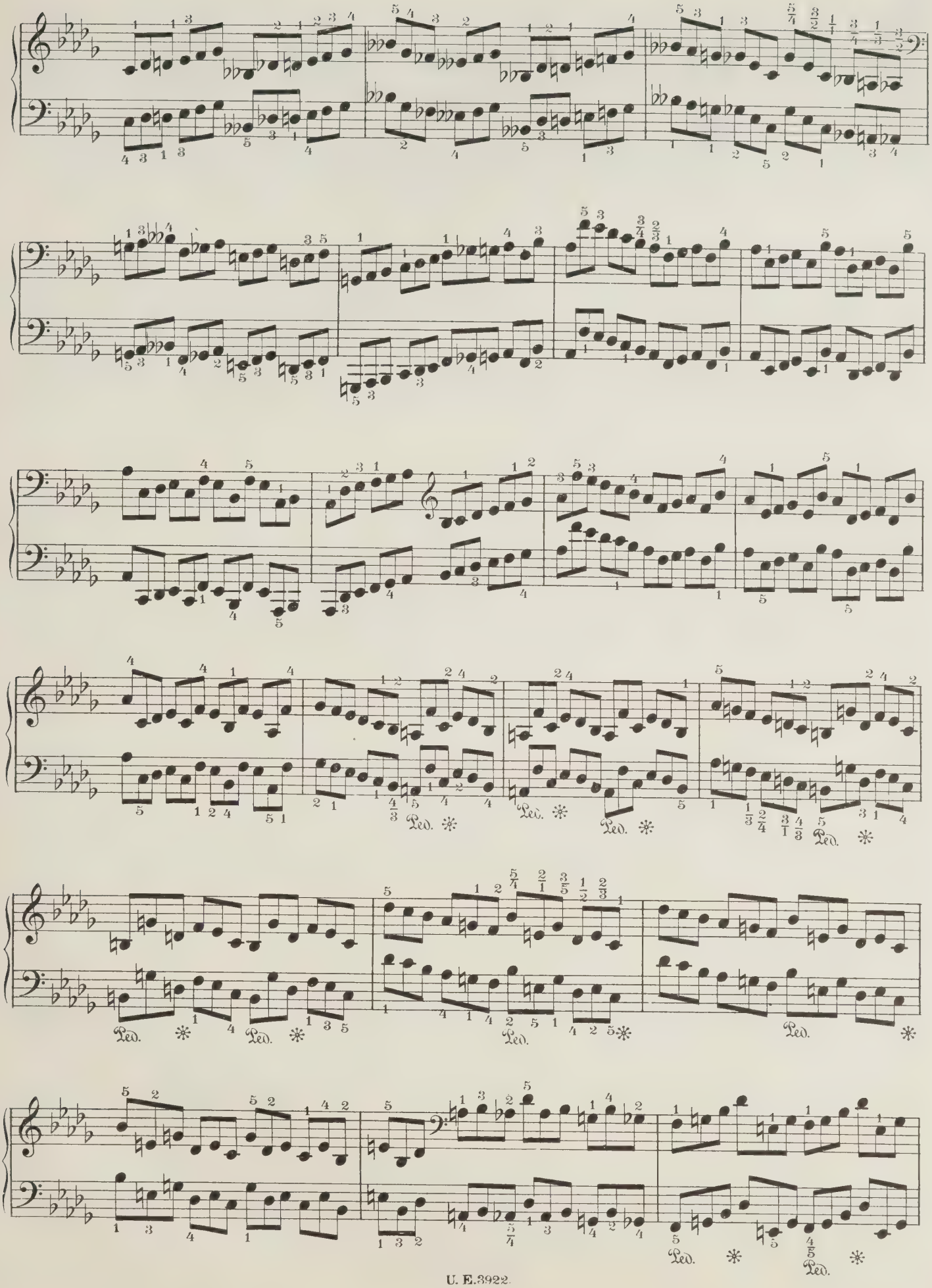
FINALE.

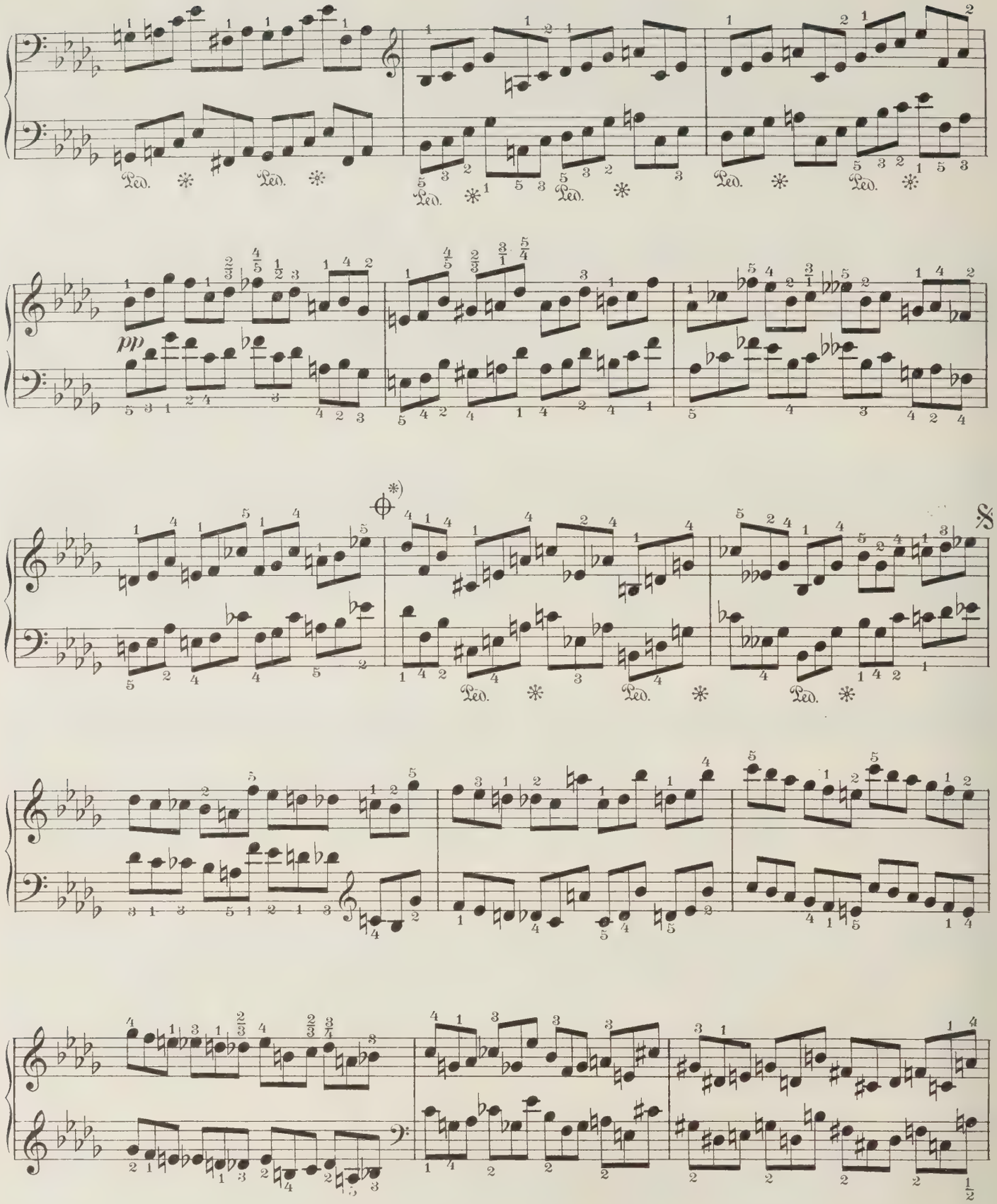
Presto.

sotto voce e legato

una corda



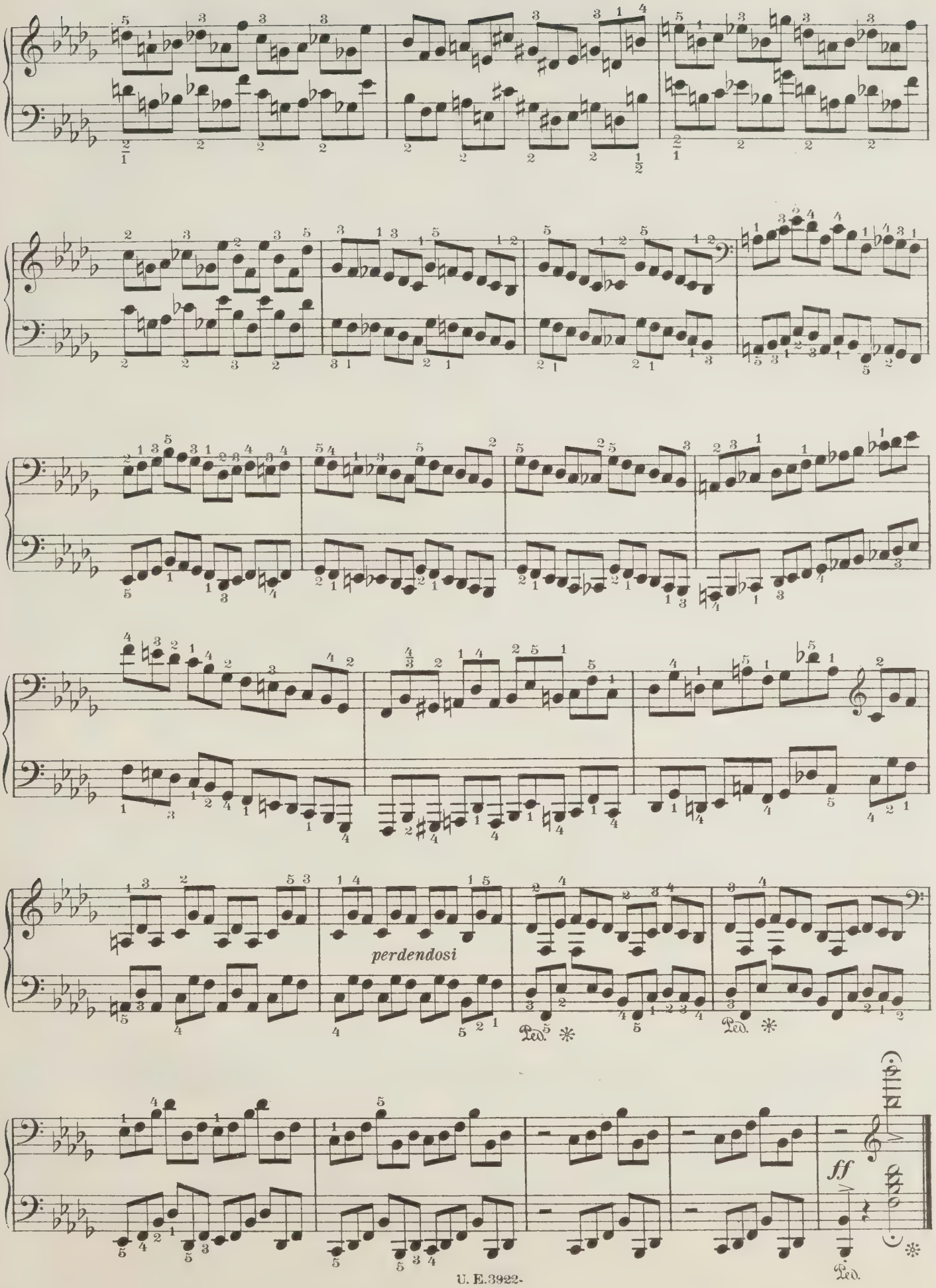

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *



*) Die beiden Tacte zwischen 𝄫 und 𝄋 fehlen in der ersten Ausgabe (französische Ausgabe Richault) sind aber in der von Liszt revidierten Ausgabe (Breitkopf & Härtel) enthalten.

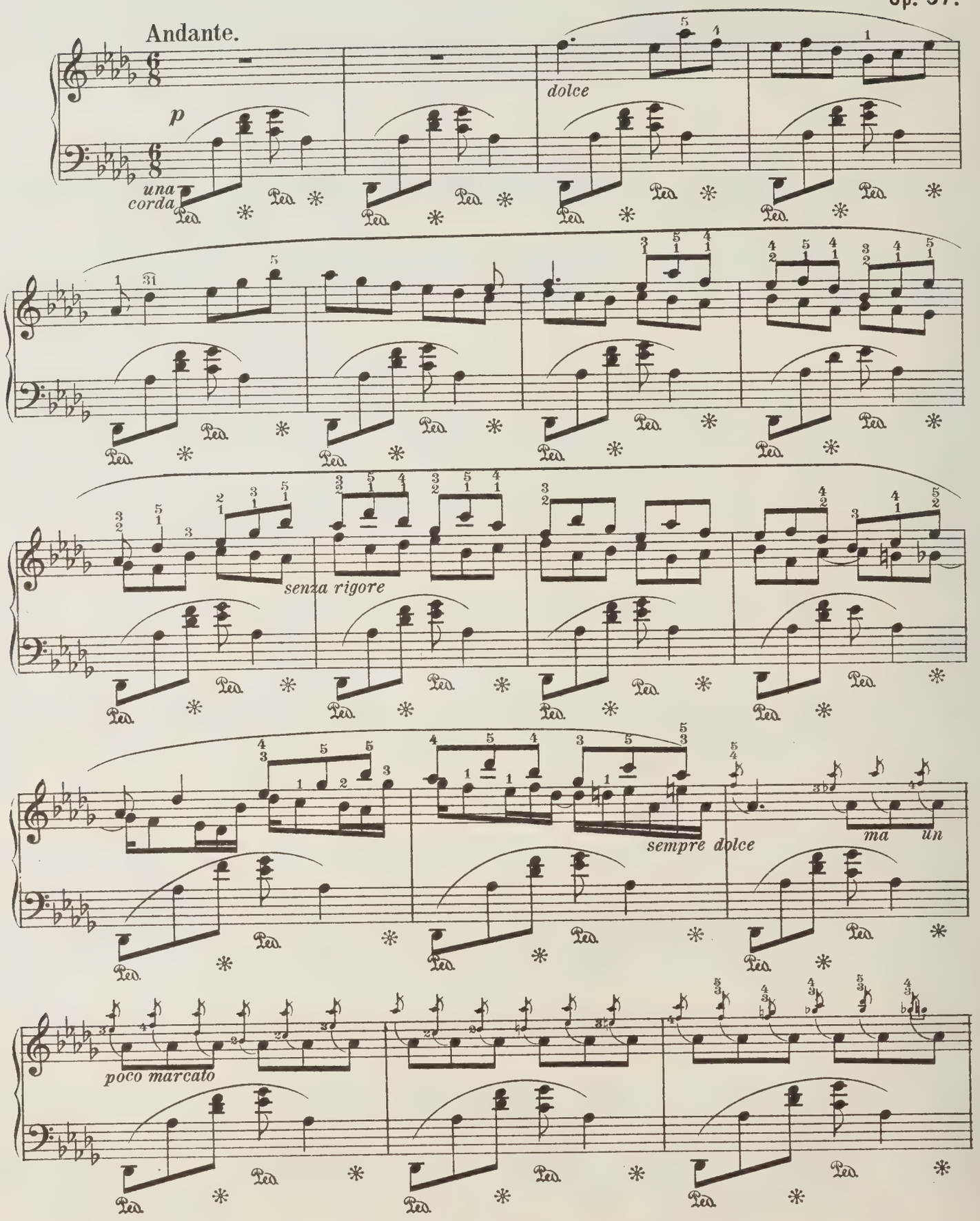
*) *Les deux mesures du 𝄫 au 𝄋 n'ont pas paru dans la première édition (édition française Richault) mais existent dans l'édition Breitkopf & Härtel, revue par Liszt.*

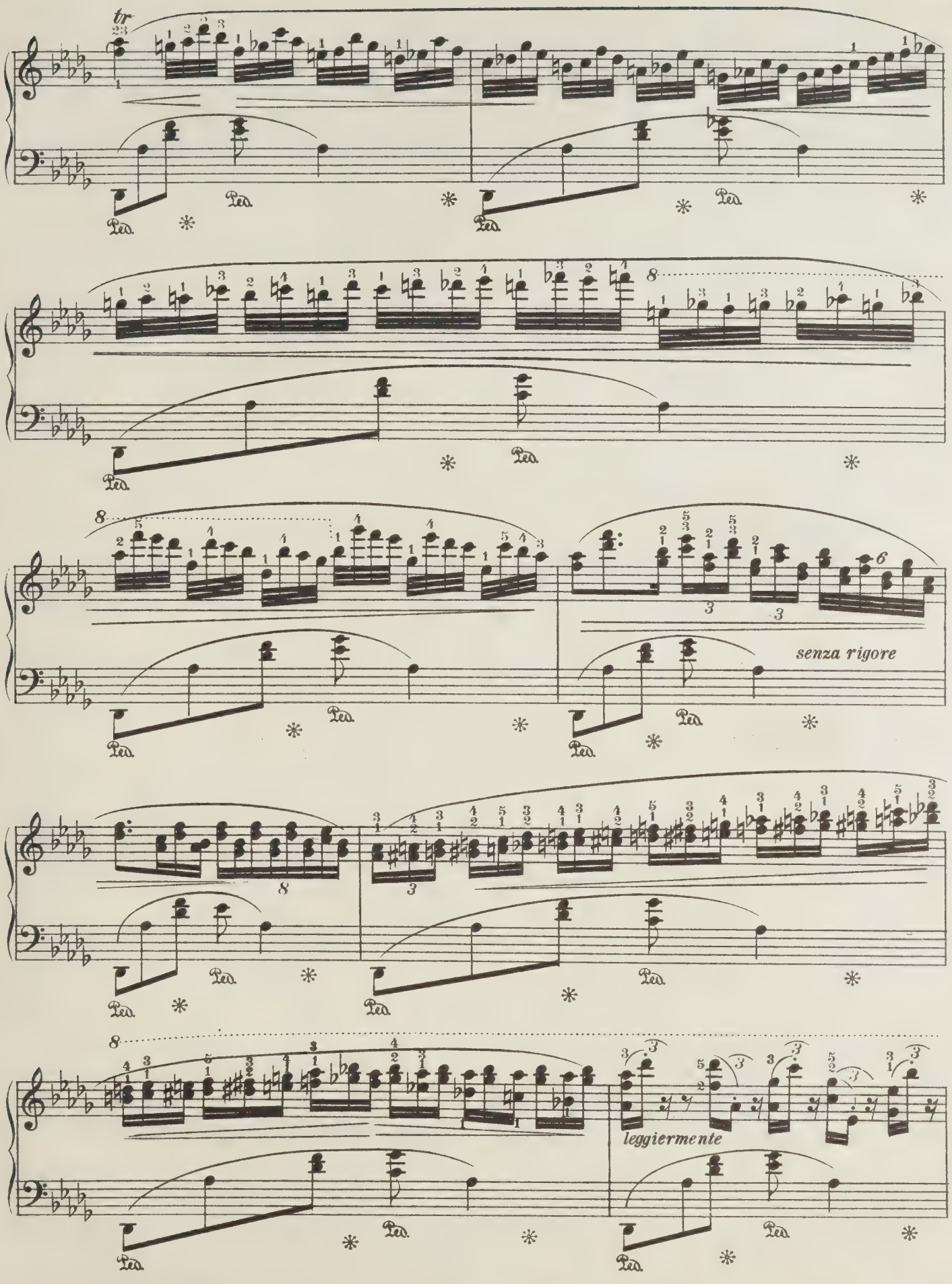
*) In the first edition (The french edition Richault) the two bars between 𝄫 & 𝄋 are missing, they are to bc found though in the edition revised by Liszt (Breitkopf & Härtel).
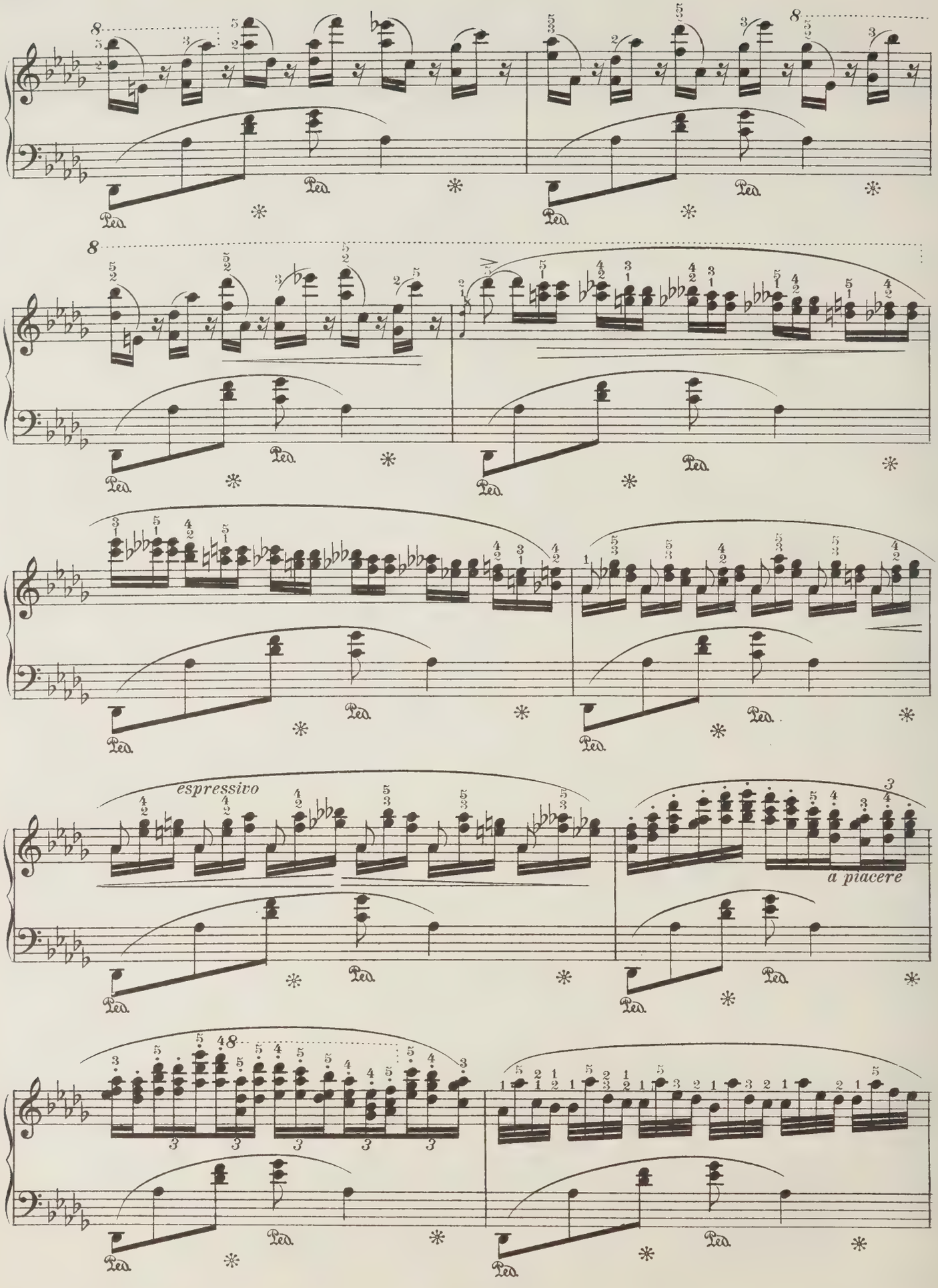

perdendosi
Ped.
Ped.
ff
Ped.
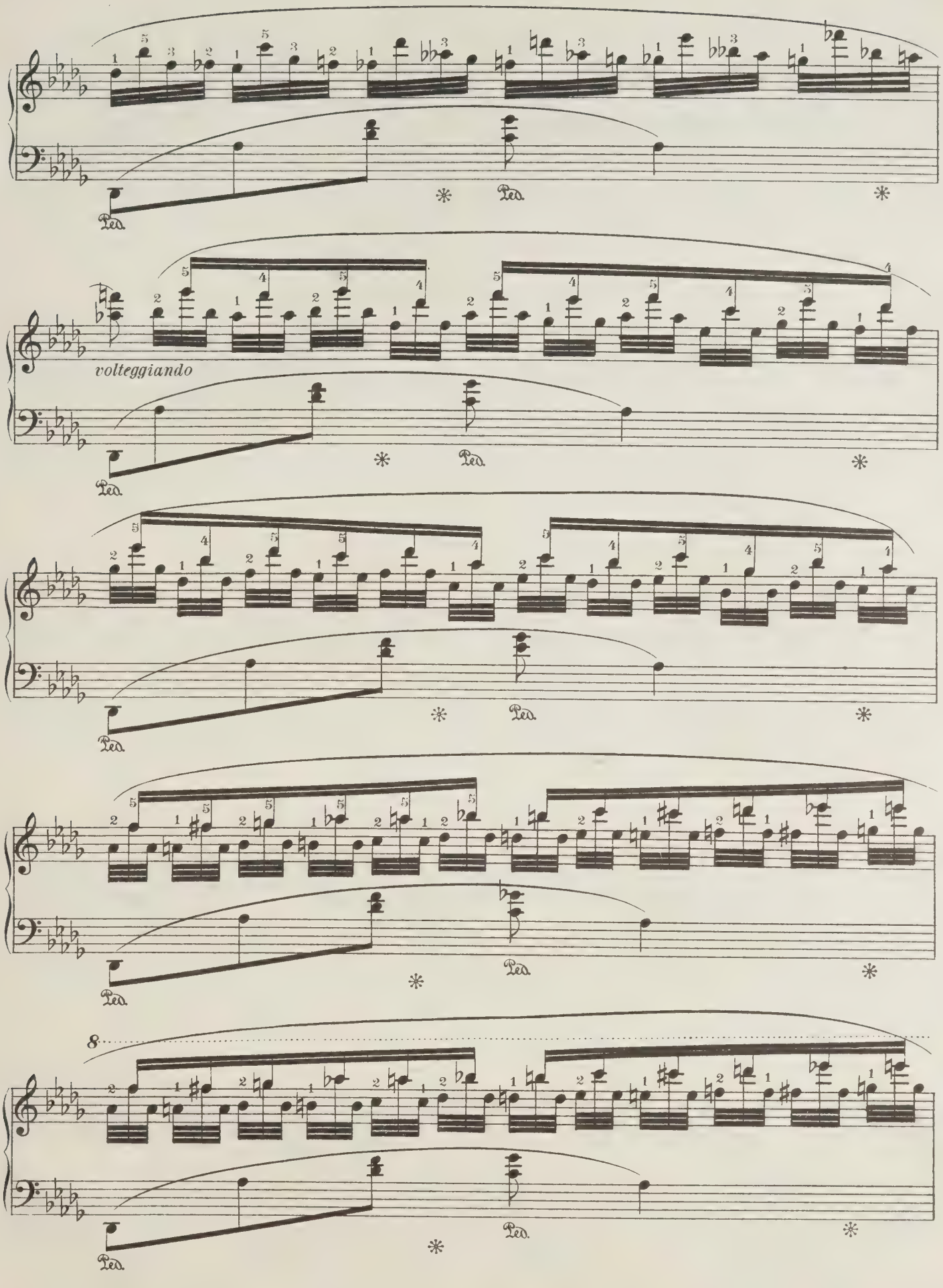
BERCEUSE.

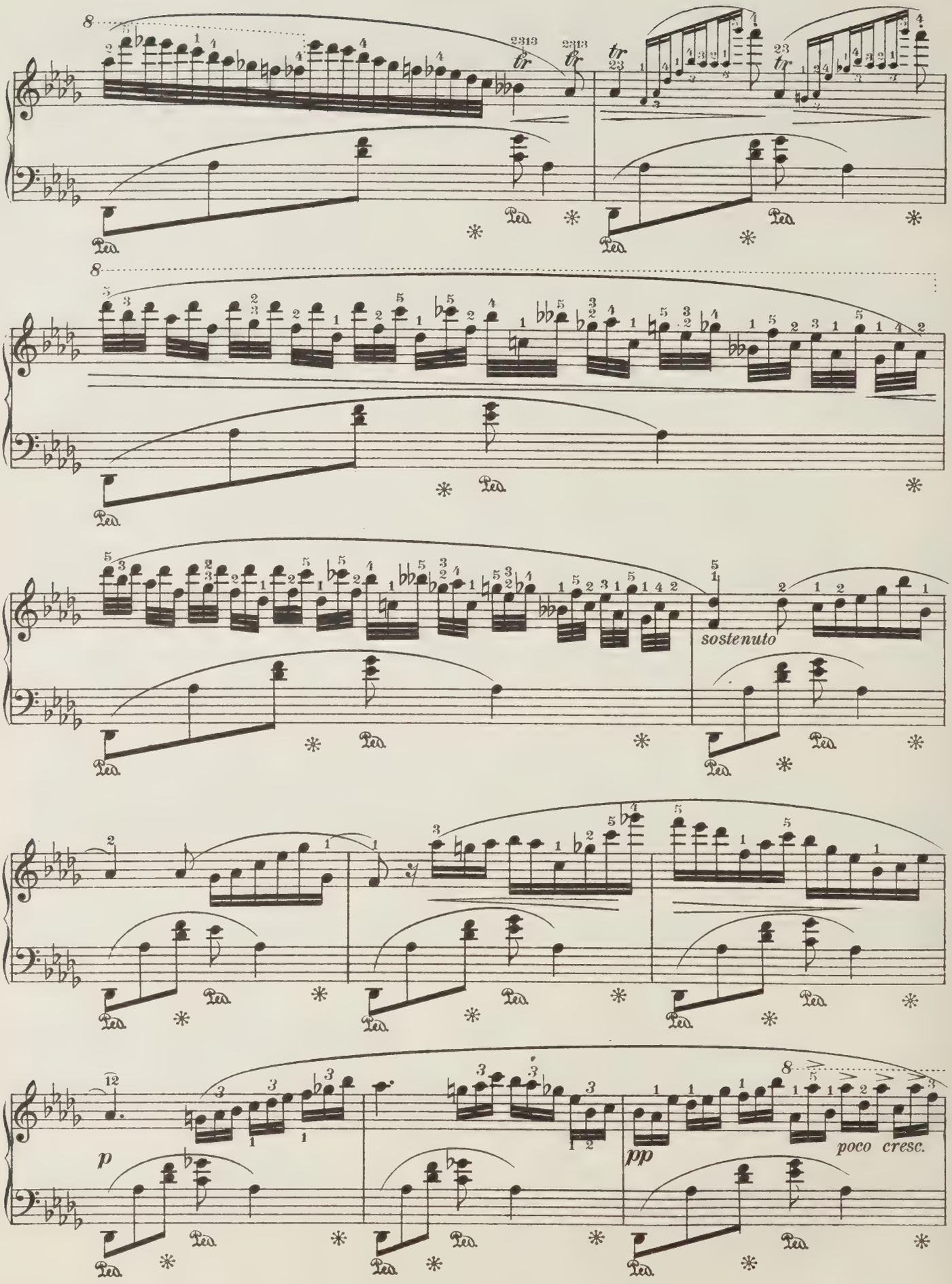
Op. 57.

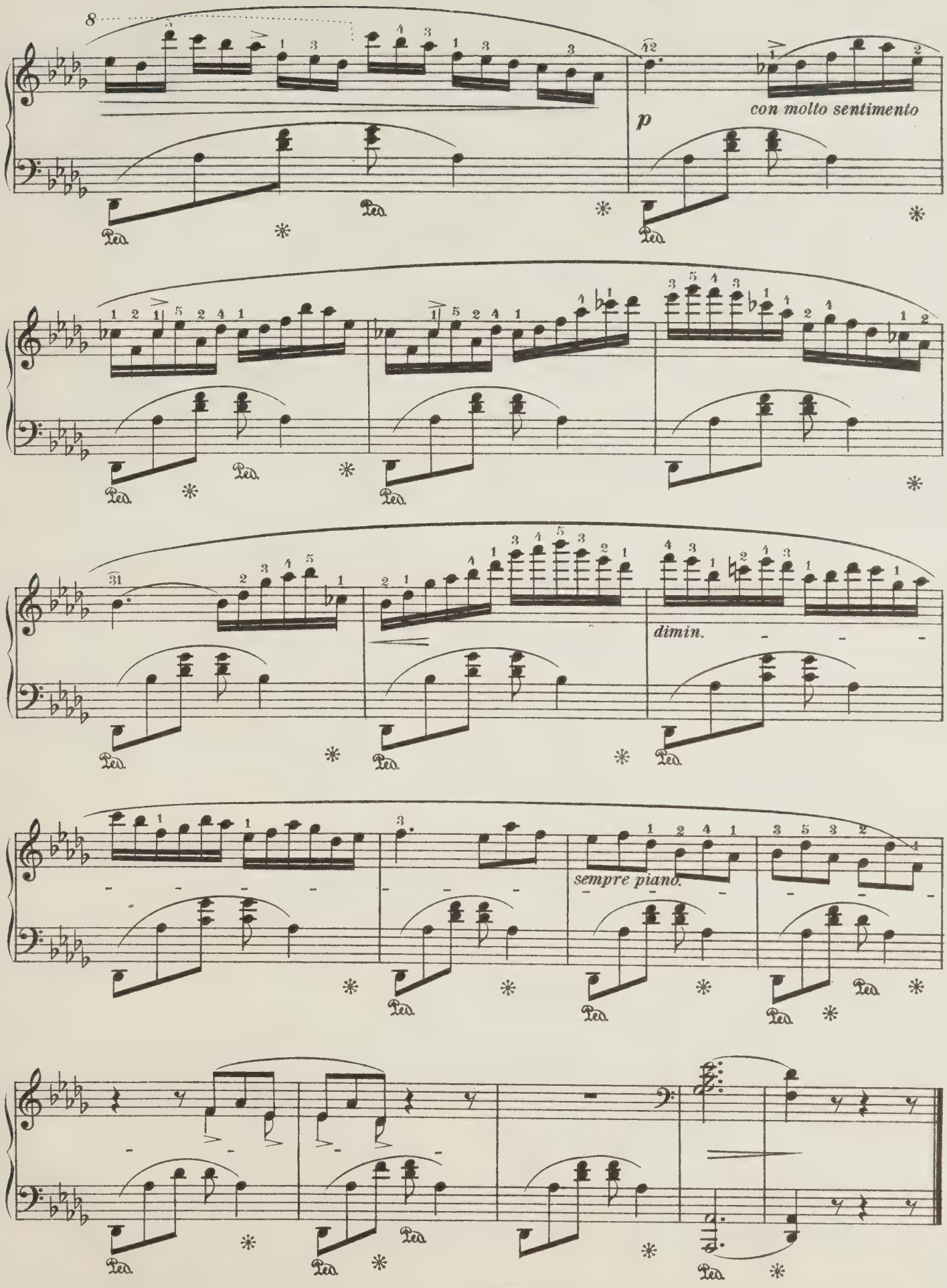



tr
senza rigore
leggiermente


espressivo
a piacere


volteggiando
Ped.
*
8


sostenuto
p
pp
poco cresc.


con molto sentimento
p
dimin.
sempre piano.

Die bedeutendsten Werke der Klavierliteratur, die den Grundstock einer jeden Musikbibliothek bilden, liegen vereint vor in der neuen Sammelausgabe

KLASSIKER DER TONKUNST

ACHT PRACHTBÄNDE

herausgegeben unter Mitwirkung von PROF. ADOLF PROSNIZ, PROF. JULIUS EPSTEIN und anderen hervorragenden Musikern.

Bd. I. **JOHANN SEBASTIAN BACH.** Einführende Studie von DR. ALBERT SCHWEITZER, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 32 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXVIII und 329 (zusammen 357 Seiten)
U. E. 3920 . . . . . Mk. 6.—

Bd. II. **LUDWIG VAN BEETHOVEN.** Einführende Studie von DR. THOMAS-SAN-GALLI, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 42 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXX und 325 (zusammen 355 Seiten)
U. E. 3921 . . . . . Mk. 6.—

Bd. III. **FRIEDRICH CHOPIN.** Einführende Studie von DR. HUGO LEICHTENTRITT, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 28 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXVI und 327 (zusammen 353 Seiten)
U. E. 3922 . . . . . Mk. 6.—

Bd. IV. **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL UND JOSEPH HAYDN.** Einführende Studien von DR. RICHARD BATKA, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 68 Abbildungen, Faksimiles etc.
LVI und 299 (zusammen 355 Seiten)
U. E. 3923 . . . . . Mk. 6.—

Bd. V. **FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY UND CARL MARIA VON WEBER.** Einführende Studien von DR. LEOPOLD SCHMIDT, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 51 Abbildungen, Faksimiles etc.
XLVI und 305 (zusammen 351 Seiten)
U. E. 3924 . . . . . Mk. 6.—

Bd. VI. **WOLFGANG AMADEUS MOZART.** Einführende Studie von DR. KARL STORCK, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 35 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXXIV und 327 (zusammen 361 Seiten)
U. E. 3925 . . . . . Mk. 6.—

Bd. VII. **FRANZ SCHUBERT.** Einführende Studie von PAUL BEKKER, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 33 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXIV und 329 (zusammen 353 Seiten)
U. E. 3926 . . . . . Mk. 6.—

Bd. VIII. **ROBERT SCHUMANN.** Einführende Studie von DR. RICHARD BATKA, biographische Daten von Hedwig Neumayr, 30 Abbildungen, Faksimiles etc.
XXVIII und 326 (zusammen 354 Seiten)
U. E. 3927 . . . . . Mk. 6.—

VERLAG DER UNIVERSAL-EDITION A. G., WIEN-LEIPZIG.

Druckerei- u. Verlags-Aktiengesellschaft,
vorm. R. v. WALDHEIM, JOS. EBERLE & Co., Wien.